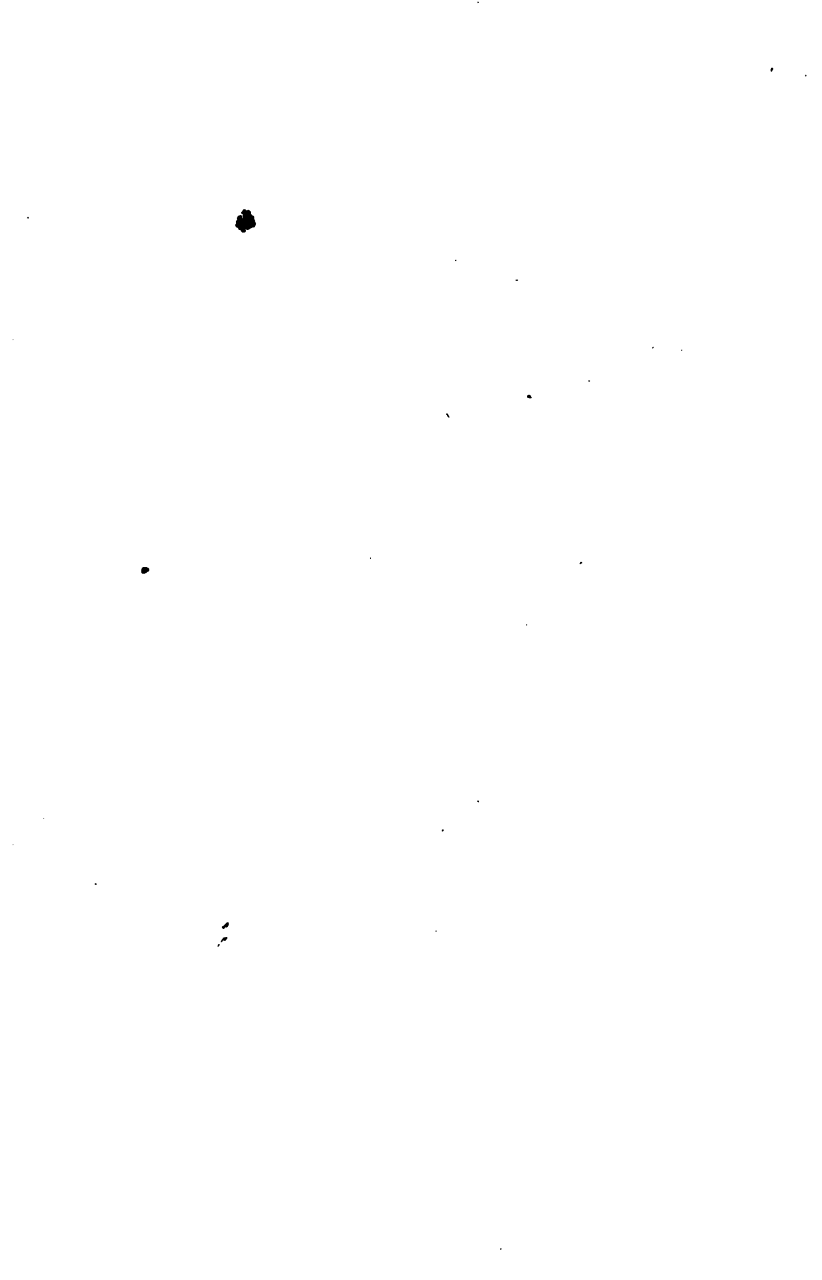
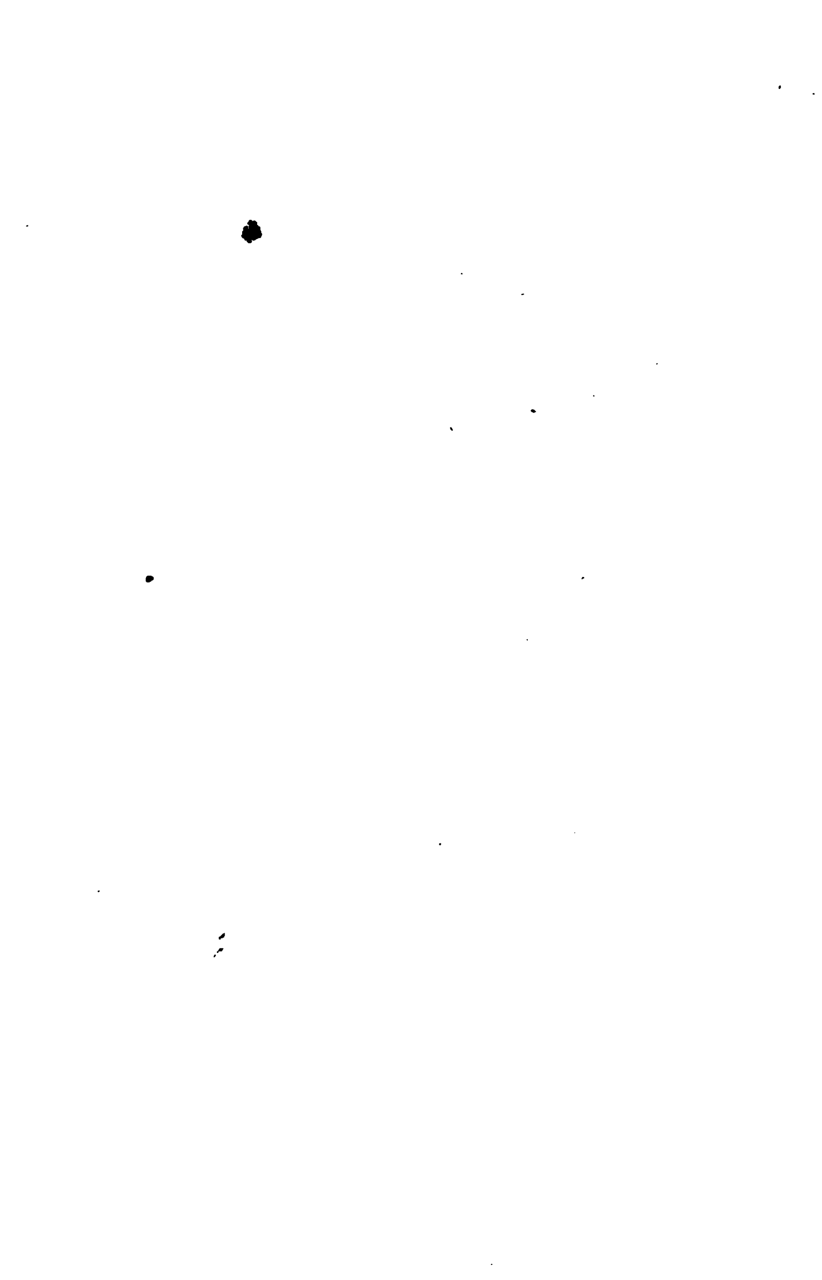












J. S. BACH



Eisenach, 16 mai 1685. — 30 juillet 1750, Leipzig.

VIE, TALENTS ET TRAVAUX

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

Ouvrage traduit de l'allemand

DE J. N. FORKEL

ANNOTÉ ET PRÉCÉDÉ D'UN APERÇU

DE L'ÉTAT DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE

AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

PAR FÉLIX GRENIER

Res severa est verum gaudium.
(Gewandhaus, Leipzig.)



A PARIS

CHEZ J. BAUR, LIBRAIRE

Rue des Saints-Pères, 11

—

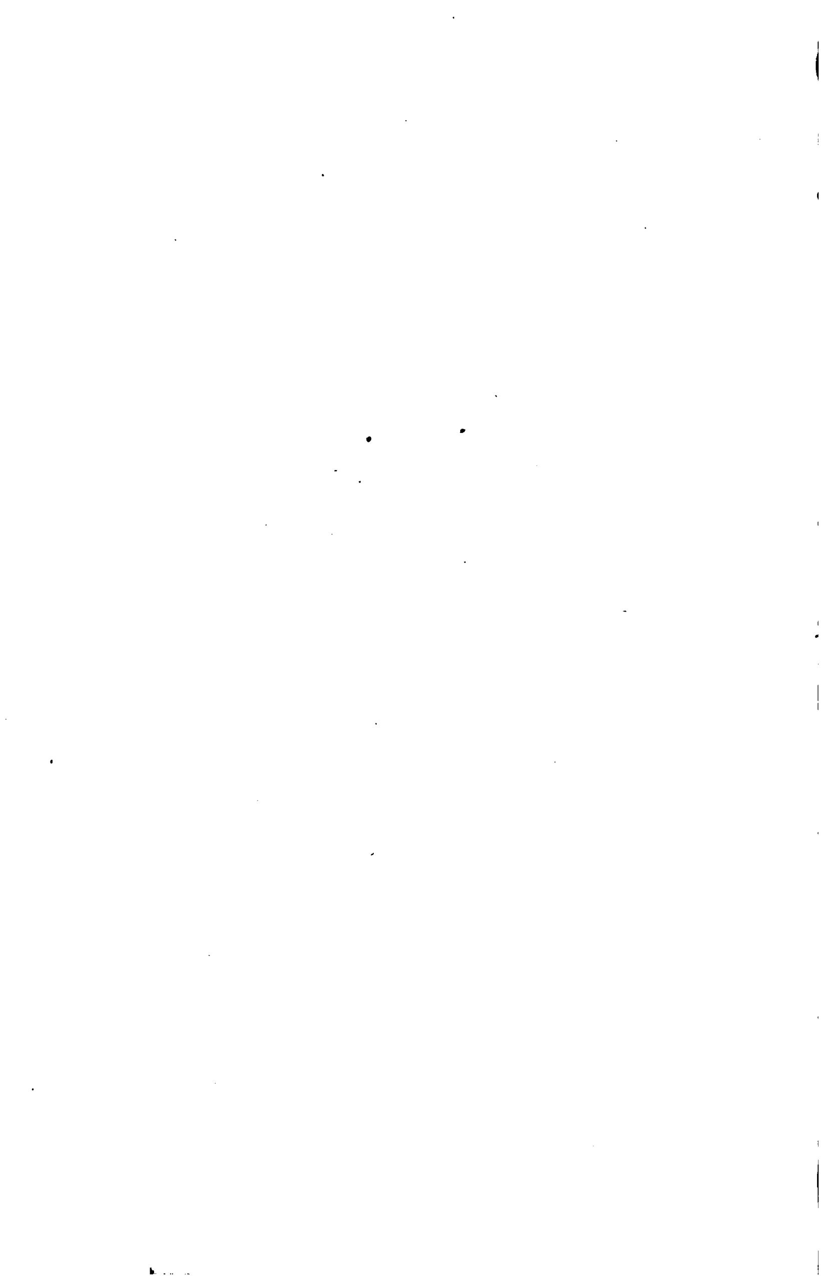
MDCCCLXXVI

A mon affectionné Maître et Ami

M. AUGUSTE FRANCHOMME

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE



GÉNÉALOGIE DE JEAN-SÉBASTIEN BACH

	Veit Bach 155. — 1619		
Jean Bach ....—....	Hans Bach 15.. — 1626		
Jean Bach 1604 — 1673 Eut trois fils	Christophe Bach 1613 — 1661		Henri Bach 1615 — 1692 Eut trois fils
Georges-Christophe 1641 — 1697 Eut trois fils	Jean-Ambroise 1645—1695		Jean-Christophe 1645 — 1694
Jean-Christophe 1671 — 1701 Eut six fils	Jean-Sébastien 1685 — 1750		Jean-Jacob 1682 — 171.
Wilhelm-Friedmann 1710—1784 Eut deux fils	Charles-Phil.-Emmanuel 1714—1788 Eut deux fils	Jean-Christophe-Frédéric 1732 — 1795	Jean-Christian 1735 — 1782

N. B. — Bach eut douze fils : les quatre que je cite ici sont les plus éminents. Henri Bach (1615-1692) eut trois fils, dont le second, Jean-Michel, fut père de Barbara Catarina, première femme de Jean-Sébastien.

Jean-Christophe-Frédéric (1732-1795), fils de Jean-Sébastien, est le père de Wilhelm-Friedrich-Ernst (1759-1845), qui assista à la cérémonie d'inauguration de la statue de Bach par Mendelssohn.— Il existe encore des descendants de Jean Bach (1604-1673); dont l'un, né en 1830, était récemment comptable du ministère à Weimar.

F. G.



Sechs Gulden, 5 gl. und 3 ₰ sind Mir [?]
Quartal Luciae aus hiesigem Gottes Kasten,
nur anders unterschrieben [?] als Organisten
Besoldung, wegen der Neuen Kirche, richtig
gezahlet, welches hiermit quittirend beschei-
nigt wird. Arnstadt, den 19ten Xbr. [?]
Ao 1703

Joh: Seb: Bach
Organ: bey der
Neuen Kirche.

TABLEAU

DES

AGRÉMENTS ET BATTEMENTS

Qui se trouvent dans les Œuvres de Bach

AVEC LEUR RÉSOLUTION



N. B. — Ce tableau sera peut-être utile : il est simple, clair, concis, et résout les difficultés qu'éprouve parfois l'artiste mis en présence de certains signes d'abréviation tombés présentement en désuétude.

F. G.

AVANT-PROPOS

CETTE *esquisse biographique est le résumé d'un travail d'une certaine étendue que je*[1] *me propose de publier prochainement sur la vie et l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. Parmi les documents qu'il était naturel de consulter dans ce but, il importe de placer en première ligne la brochure que Jean-Nicolas Forkel fit paraître en* 1802, *à Leipzig,* sur la vie, le talent et les ouvrages de J. S. Bach[2]. *L'époque à laquelle ce livre fut publié nous indique assez qu'il doit être incomplet, car la coupable indifférence montrée par l'Allemagne à l'égard du plus savant de ses musiciens, pendant la seconde moitié du siècle dernier, n'avait point encore fait place au zèle et à l'émula-*

1 Ce n'est point un futile sentiment de personnalité qui m'a fait signaler, dans le cours de cet ouvrage, les notes ajoutées par moi au texte de Forkel. Dans l'intérêt de ce dernier, il était juste de faire cette distinction. Il est de rigueur, du reste, de pratiquer en critique musicale l'axiome de droit : *Suum cuique.*

2. *Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, in-4, 1802. Fétis, art. FORKEL du *Dict. des Music.*, met 1803, je ne sais trop pourquoi. Une réédition du livre de Forkel a paru à Leipzig en 1855.

tion qui présidèrent dans celui-ci à la restauration de l'œuvre du cantor de Leipzig.

Forkel prit une part importante à cette restauration. Il était érudit, consciencieux, parfois même méticuleux ; il adorait Bach, dont il connut les deux fils aînés ; il aida de tout son pouvoir à la vulgarisation de ses belles œuvres. Excellent organiste, il vécut à une époque relativement rapprochée de celle de Bach, ce qui donne un grand poids à ses affirmations quand il parle de choses ayant rapport à la technique musicale et dont le souvenir ne se perpétue en général que par la tradition. Toutes ces raisons expliquent mes préférences pour son livre, qui a joui du reste d'une réputation méritée, puisqu'il a eu les honneurs d'une traduction anglaise [1].

Depuis Forkel, cinq ouvrages ont paru sur le même sujet : le premier, de peu de valeur, de Grosser *de Breslau* [2] *; le second, tout spécial* [3], *de* Mosewius, *fondateur de l'Institut royal de Breslau et d'une association de Bach dans la même ville ; le troisième, de* C. L. Hilgenfeldt [4] *; le quatrième, de* C. H. Bitter [5];

1. Cette traduction a été faite par un grand admirateur de Bach, le banquier Stephenson (circonstance ignorée de M. Fétis). Elle parut en 1820. Une réédition allemande du texte de Forkel a été donnée à Leipzig en 1855.

2. *Lebensbeschreibung des Kapellmeister Johann Sebastian Bach.* Récit de la vie de Jean-Sébastien Bach. In-8, Breslau, 1834.

3. *J. S. Bach in seinen Kirchen Cantaten und Choralgesangen.* J. S. Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur. In-4, Berlin, 1845.

4. *J. S. Bach's Leben, Wirken und Werke.* Vie, talents et œuvres de J. S. Bach. In-4, Leipzig, Hoffmeister, 1850.

5. *Johann Sebastian Bach.* 2 vol. in-8, Berlin, F. Schneider, 1865.

le cinquième enfin, de Philipp Spitta[1]. *C'est dans ces derniers ouvrages que j'ai puisé la substance d'une partie des annotations que le texte incomplet de Forkel a souvent rendues nécessaires.*

J'ai dit plus haut que Forkel était parfois méticuleux ; on en trouvera des preuves dans le cours de ce livre: il y reproduit souvent la même idée en l'habillant de diverses manières, de sorte que je crains d'autant plus de voir le lecteur trouver certains chapitres fastidieux que je n'ai voulu omettre aucune des redites du texte allemand, chose assurément bien faite pour ôter quelque intérêt au discours. J'ai donc reproduit en entier le livre de Forkel, aussi bien dans la préface

1. *Johann Sebastian Bach.* Leipzig, Breitkopf Härtel; 1873.—Un volume grand in-8 de cet ouvrage a déjà paru, il a 855 pages. M. Spitta a déployé dans cette partie de son ouvrage une érudition vraiment formidable. Il faut lire un livre de ce genre pour avoir une juste idée de la puissance des travaux critiques qui paraissent en Allemagne sur la musique. En raison de l'importance de cet ouvrage, j'indique ici le plan du premier volume : 1° Préface, 20 p.; Index, 8 p. — 2° Premier chapitre, divisé en sept paragraphes : *Die Vorfahren,* « les Ancêtres », 172 p. — 3° Deuxième chapitre, divisé en quatre paragraphes : *Kindheit und Ausbildungsjahre,* « Enfance et années d'études », 149 p. — 4° Troisième chapitre, divisé en sept paragraphes : *Erstes Jahrzehnt der Meisterschaft,* « Première période de dix ans (1707-1717) de la maturité de son talent, 281 p. — 5° Quatrième chapitre, divisé en quatre paragraphes : *Cothen* (1717-1723), 173 p. — 6° Note. *Anhang A. Kritische Ausführungen. Anhang L. Mittheilungen aus den Quellen und Ergänzungen.* (Appendice A. Développements critiques. Appendice B. Communication des sources et supplément.) — On voit, à la date de la vie de Bach à laquelle s'arrête M. Spitta, qu'il réserve entièrement pour le deuxième volume la partie la plus importante de son travail, « le séjour de vingt-sept ans de Bach à Leipzig ». L'ouvrage complet sera véritablement un chef-d'œuvre.

de son ouvrage que dans le chapitre où il énumère les compositions de Bach, énumération dérisoire si l'on veut tenir compte de tout ce que le biographe a omis. Cette exactitude m'a forcément obligé d'ajouter au récit de Forkel plusieurs notes fort étendues contenant le catalogue d'une quantité d'œuvres de Bach qu'il avait omises ; j'aurais voulu m'étendre sur quelques-unes de ces compositions, mais les proportions restreintes de ce volume m'en ont empêché. C'est là un intéressant hors-d'œuvre qui prendra certainement place dans l'étude plus étendue que je compte faire paraître sur le même sujet.

*A la fin de l'année même où fut imprimé le livre d'Hilgenfeldt se fondait à Leipzig, sous le nom d'*Association de Bach[1], *une société de professeurs, d'artistes et d'admirateurs de Bach, dont le but était la publication d'une édition à la fois complète et correcte de ses œuvres. C'était vraiment là une réalisation inespérée du rêve de Forkel, car l'édition publiée sous les auspices de cette Société, et dont un nombre assez considérable de volumes a déjà paru, est somptueuse, grandiose et digne en tout point du dieu auquel elle est consacrée.*

J'ai fait précéder l'essai de Forkel d'une notice

1. *Bach Gesellschaft zu Leipzig*. Elle fut fondée à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Bach : le manifeste en parut le 1er novembre 1850. Parmi les associés, je citerai *Becker*, organiste et professeur à Leipzig; *Ferdinand David; Dehn*, bibliothécaire de Berlin; *Breitkopf* et *Hartel*, *Otto Jahn*, *Hauptmann, Marx*, *Schumann*, *Spohr*, *Moschelès*, etc..., tous noms illustres dans l'art. Ils firent presque tous partie de la commission nommée pour l'exécution du projet. Le premier volume des œuvres de Bach parut, grâce à leur initiative, pendant l'année 1851. Cette collection compte déjà présentement (1876) trente et un volumes in-folio.

fort succincte sur son auteur. Cette notice est elle-même suivie d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVIe *et* XVIIe *siècles, et de l'influence qu'a exercée Luther sur l'éducation musicale de ce pays : la profondeur du génie de Bach et son étonnante originalité ne se peuvent en effet comprendre qu'en ayant une idée exacte du milieu où vécurent ses ancêtres et lui-même.*

La France, grâce à Dieu, semble vouloir à son tour mordre au fruit de l'arbre de science, et l'on éprouve une réelle satisfaction à voir le public écouter avec attention une musique aussi sérieuse que celle de la Passion selon saint Mathieu : n'est-ce point en effet la preuve que le niveau intellectuel des masses tend à monter chaque jour[1] *? Heureux ceux qui se peuvent ainsi nourrir de la moelle du lion. Comment leur serait-il possible de goûter à l'avenir d'un autre mets ? Je les crois bien rares pourtant, les esprits capables de sentir et de comprendre entièrement d'aussi belles choses, et Bach aurait pu sans fatuité s'appliquer à lui-même ces paroles de Gœthe à Eckermann : « Mon ami, je suis trop profond pour être populaire. »*

Quoi qu'il en soit, devant les harmonies formidables et touchantes des doubles chœurs de la Matthæus-Passion, *véritable tissu de sentiment religieux, de science et de mélancolie, l'âme, pénétrée de dévotion et de tristesse, se recueille et s'élève inconsciemment à Dieu : n'est-ce point là le sublime de la prière ?*

Après avoir ressenti ces émotions divines, de quel œil voulez-vous qu'un homme raisonnable puisse con-

1. C'est aussi l'opinion exprimée par le sagace W. H. Riehl, dans son livre *Musikalische Charakterkopfe.*

sidérer les dissertations grotesques de certains critiques ultramontains opposant sans cesse l'art raisonneur protestant, qu'ils appellent une savante mécanique, à l'art catholique, cette sorte d'oraison musicale perpétuellement jaculatoire[1] *?*

N'a-t-on point vu de nos jours un homme de mérite, M. Danjou, s'empressant d'entrer en campagne, au nom du catholicisme romain, contre la musique de Bach et de son école? Posant en principe que Bach

1. C'est aussi à des musiciens de ce genre que fait allusion un artiste romantique assez célèbre en Allemagne, Louis Ehlert, dans un ouvrage qui a eu quelque succès : « Dans notre vaste Allemagne, dit il, existent plusieurs centaines de jeunes musiciens dont le travail et les veilles ont pâli les joues, et qui composent avec enthousiasme pour la postérité. Esprits respectables et honnêtes, ils gagnent leur pain à la sueur de leur front et vivent dans l'ironique espoir d'un changement que les futurs résultats de leurs compositions apporteront un jour dans leur existence. Ils croient en Dieu et en son fils unique Wolfgang-Amédée Mozart, et font le signe de la croix devant toute quinte profane. La Réforme, les articles de foi révolutionnaires placardés par le moine révolté sur les portes de l'église du château de Wittemberg et par le cantor protestant sur l'église Saint-Thomas de Leipzig, sont pour eux des faits dont ils reconnaissent assurément l'autorité historique; mais ils ne montrent qu'un bien faible penchant à accepter la part de *protestation* qui leur fut léguée par le grand protestant Bach. Les Allemands sont conservateurs par tempérament; pourquoi donc les musiciens allemands ne le seraient-ils pas aussi ? » (*Briefe über musik an eine Freundin*, p. 26, 2e édition, Berlin, Guttentag, 1868.) — Il n'est point besoin de faire remarquer l'ironie de cet entrefilet.

On peut aussi rapprocher de cette citation les paroles suivantes, prononcées par M. Lemmens au congrès de Malines de 1863 : « L'organiste catholique, dit-il, puise son génie en Dieu : il veut convaincre, toucher et persuader; il fait prier son instrument. L'organiste protestant,

a pris pour base de cette école la science et ses innombrables formules, M. Danjou contesta tout d'abord à ses œuvres le sentiment religieux, l'esprit du catholicisme. *Singulier accouplement de mots! Moins singulier peut-être que l'acharnement mis par l'organiste parisien à faire descendre l'art des hauteurs esthétiques où il plane, pour le traîner à plaisir sur le terrain déjà tant rebattu des confessions. Il est*

au contraire, tire son génie de lui-même. *Son harmonie n'est pas une prière naïve et simple; elle n'est pas non plus l'inspiration, c'est une combinaison plus ou moins riche d'accords trouvés avec travail ou avec recherche* (sic!!): en un mot, c'est de l'art, voilà tout. *Ainsi Bach et ses imitateurs.* Dans un temple protestant, le chrétien n'accorde rien aux sens : tout y est triste, glacial comme les froides pierres de l'édifice. Dans l'église catholique, l'âme et les sens sont satisfaits; l'homme tout entier s'offre à Dieu et tout entier se réjouit ou verse les larmes du repentir.»

Rien ne peut égaler l'écœurante fadeur de ces propos. Que M. Lemmens se rassure, son style n'a rien de commun avec celui du grand cantor, et ce dernier, malgré son harmonie, qui n'est point une prière naïve et simple, n'aurait jamais osé signer la fugue que lui, M. Lemmens, a insérée à la page 116 de sa *Méthode d'orgue*. J'avoue que mon âme et mes sens ne sont point satisfaits par cet amas de formules que M. Lemmens tout entier a offert à Dieu, et sous lequel il me serait difficile de découvrir l'ombre d'un sentiment pieux ou naturel. Quant à l'art de traiter une mélodie de plain-chant en imitations élégantes et appropriées à la suavité et à la piété du texte, je me contente d'admirer les chorals figurés de Bach, qui resteront les modèles inimitables du genre, et, par exemple, *Vater unser im Himmel reich*, *Das alte Jahr vergangen ist*, etc., etc. Quel est l'homme assez sot pour croire qu'après une vie de travail et de privations, Bach, aveugle et mourant, s'amusa à faire de l'art quand il dicta à son gendre Altnikol le sublime choral à quatre parties : *Wenn wir in höchsten Nöthen sind*, si plein de résignation religieuse et de confiance en Dieu? Qui pourra jamais croire

meilleur de penser avec un enthousiaste admirateur de Bach, le docteur Krüger, d'Emden, que sur les sommités de l'art on peut concevoir un point où s'évanouissent les différences de confession. « Ce miracle incompréhensible, dit-il, fut accompli il y a plus de cent ans par le poëte des poëtes dans le monde des sons, par le puissant et immortel J. Sébastien Bach. » La messe en si mineur *du grand cantor a suggéré au docteur Krüger ces généreuses réflexions qu'il consigna dans son* Essai sur la musique religieuse protestante et catholique.

que Mendelssohn ne priait pas, lui qui s'indignait aussi bien des propos légers que lui tenait Berlioz dans le Colisée que des formules insignifiantes qu'il entendit si souvent placer à Rome sur les textes sacrés les plus vénérés, Mendelssohn qui, dans sa courte carrière, fournit une somme de travail formidable et resta un modèle d'affection, de dignité et de dévouement ? Qui pourra croire que Th. Stern, de Strasbourg, et Rink, n'ont point prié ? Qui pourra croire qu'ils n'ont point prié non plus, tous ces organistes aussi distingués par leur science que par leurs vertus, les Rust et les Schneider, qui sont l'honneur de la Saxe, et ces cantors obscurs comme Tag, qui n'avaient que la prière et leur confiance en Dieu pour les soutenir et les aider dans leur tâche ardue ? S'étonner des paroles de M. Lemmens serait néanmoins d'une véritable naïveté. Qui ne connaît, en effet, par expérience, l'intolérance habituelle aux hommes appartenant à ce parti si peu chrétien, bien que catholique, qui considère Dieu comme sa propriété privée et semble le vouloir mettre en régie ? J'ignore s'il n'existe point de salut en dehors de l'Eglise romaine (question obscure), mais je sais qu'en dehors de cette Eglise il a existé des hommes dévoués (*devoti*), pratiquant le bien et la charité, aimant le beau, adorant Dieu du fond de leur poitrine, et ne sacrifiant à aucune de ces petites pratiques, à aucune de ces dévotions païennes semées par les jésuites sur les grands dogmes qui formaient les assises du christianisme primitif. Bach fut un de ces hommes.

Ce n'est malheureusement point dans ces régions élevées que s'agite l'esprit de M. Danjou. Écoutez plutôt : « Le catholique adore, dit-il, et le protestant raisonne à l'église: le premier rend à Dieu un culte, le second explique, commente et discute la religion. Le protestant entre dans l'église, s'assied, chante, médite, écoute un sermon et s'en va. Voilà tout son culte. »

Il est inutile de réfuter de pareilles assertions.

« En Allemagne, dit encore M. Danjou, on n'a point fait un pas depuis Séb. Bach (je le crois, certes, sans peine !); les compositions d'A. Hesse, de Rink, appartiennent toujours au style lié et fugué dont Bach faisait exclusivement usage dans ses œuvres pour l'orgue. Il en faut conclure que le vrai style d'orgue n'existe pas. En Allemagne, il est grave jusqu'à la monotonie, sérieux jusqu'à la sécheresse, savant jusqu'au pédantisme; en France et ailleurs, il est léger jusqu'à l'inconvenance, animé jusqu'à la passion, facile jusqu'à la niaiserie. On est forcé d'en venir à conseiller ce juste milieu qui est la loi des sages. In medio stat virtus. »

Hélas! il serait bien plus exact de dire: « In medio stat mediocritas! » *C'est à ce milieu que M. Lemmens chercha d'atteindre, il y est parvenu. Toutes les propositions formulées par M. Danjou ont été reprises et commentées par M. Lemmens et les admirateurs de ce dernier. « Dans le style protestant, l'artiste ne fait que raisonner, prie de tête et reste froid. Le style catholique, au contraire, élève l'âme par l'inspiration: grâce à lui, on adore et on prie avec le cœur. Dans ces deux styles, tout est différent, même le but, » a écrit M. Lemmens en* 1856, *en envoyant à M. l'abbé Th. Nisard, pour sa* Revue

Et quelle époque a choisie M. Danjou pour formuler ses critiques contre le style de Bach au nom du catholicisme romain? Celle précisément où le même M. Danjou, envoyé en Italie par le gouvernement de Juillet, écrivait de Rome des lettres pleines de railleries acerbes sur la musique et sur le chant qu'il lui fut donné d'entendre à la chapelle Sixtine. Avant lui, Mendelssohn, dans une lettre célèbre du 16 *juin* 1831 *adressée à Zelter, avait abordé cette question avec la supériorité d'intelligence qui distinguait son génie*[1]. *Si l'on était tenté d'apporter quelque réserve à son rapport en considération du luthéranisme de l'écrivain, on ne saurait manifester une semblable défiance envers M. Danjou, lequel, tout en étant orthodoxe, se montre beaucoup plus sévère dans ses appréciations que le compositeur allemand*[2]. *S'il existe de sérieuses pré-*

1. Après l'exécution des *tenebræ,* dont il nota les principaux passages, Mendelssohn écrivait à Zelter: « C'est plus fort que moi, mais cela me révolte d'entendre les paroles les plus saintes et les plus belles chantées sur un air aussi insignifiant et aussi monotone. Ils disent que c'est du *canto fermo*, du chant grégorien; que m'importe? Si dans ce temps-là on n'a pas mieux pensé, ou si l'on n'a pas pu mieux faire, nous le pouvons maintenant, et il n'y a rien dans les paroles de la Bible de cette trivialité monotone; tout y est frais et vrai, et en même temps exprimé aussi bien et aussi naturellement que possible. Pourquoi donc la musique que l'on y adapte doit-elle ressembler à une formule? Et ce chant-là n'est vraiment pas autre chose! Le *Pater* avec sa petite fioriture, le *Meum* avec son petit trille, le *Ut quid me,* voilà ce qu'on appelle du chant d'église! Assurément, il n'y a pas là d'expression fausse, car cela n'a aucune expression; mais ce manque d'expression n'est-il pas une vraie profanation des paroles? » (*Lettres de Mendelssohn,* trad. Rolland, p. 181)

2. « La chapelle du pape, dit-il, se compose de trente-deux chanteurs, parmi lesquels il y a encore quelques soprani à la voix gutturale et stridente; on y compte

somptions en faveur de la justesse des critiques qu'un fervent catholique a formulées à son corps défendant, les mêmes probabilités ne sauraient exister en sa faveur quand il parle d'œuvres se rattachant à une confession détestée; quelque excusable que soit alors l'origine de son erreur, celle-ci n'en est pas moins fort peu respectable. L'esthéticien catholique, dont le critérium repose sur la différence des confessions, se

aussi des *soprani naturels,* comme on les nomme. Ce sont de grands garçons barbus qui se sont appliqués à se former une voix factice féminine et qui font en chantant des grimaces affreuses, des branlements de tête et des efforts bien pénibles à voir... Le jour de Pâques, au lieu de cette belle et antique prose *Victimæ paschali laudes,* qui est populaire dans le monde entier, que les liturgies modernes ont respectée, nous avons été régalés d'une rapsodie musicale composée sur ces pieuses et naïves paroles par un maître du siècle dernier. Enfin le même jour, au même office, à l'élévation de la sainte hostie, la musique d'un régiment du pape s'est mise à jouer du haut d'une tribune un air de Donizetti ou de Verdi, absolument comme cela se pratique en France le jour de la Saint-Philippe ou l'anniversaire des journées de Juillet. Voilà, Monseigneur, ce qui se passe à Saint-Pierre de Rome, en présence du Souverain Pontife, devant le tombeau des Apôtres...

« A la chapelle Sixtine, les chanteurs sont placés dans une sorte de cage, c'est à peine si, à travers les barreaux, on aperçoit leur plumage, mais on n'entend que trop leurs gloussements plaintifs, leurs roucoulements ridicules. La musique qui se fait dans les autres églises de Rome se borne à faire la concurrence à l'Opéra.... A l'office du chapitre de Saint-Pierre, on ehante les vêpres entièrement en musique, psaumes, antiennes, hymnes, etc., et cela d'un train si rapide que vous auriez peine à réciter l'office pendant le même espace de temps qu'on met à le chanter. On ne distingue aucune parole, aucune mélodie; l'orgue avec tous ses jeux couvre l'ensemble des voix d'une harmonie souvent incorrecte, toujours confuse, à travers laquelle on distingue quelquefois les cris des *soprani*

croit souvent obligé de proscrire d'emblée les compositions d'un israélite, s'appelât-il Halévy ou Meyerbeer, ou bien les chefs-d'œuvre du luthérien Mendelssohn[1]*. Ce dernier eut, du reste, l'honneur d'être vertement tancé par M. Danjou, qui n'avait point à garder envers lui les ménagements qu'il observa généralement avec le grand Bahc. En* 1846, *lors du jubilé de Liége, auquel assista M. Danjou, les Liégeois, paraît-il, eurent le mauvais goût d'exécuter l'admirable* Lauda

naturels ou autres. Ces cris ont quelque chose de sinistre, comme le sifflet d'une locomotive. On dirait que ce charivari assourdissant a été imaginé pour empêcher les chanoines de dormir à l'office, et j'ai cru m'apercevoir qu'il était encore insuffisant... Les orgues sont enrichies de grosses caisses, cymbales, chapeaux chinois, desquels les organistes font un usage immodéré. Il n'y a pas à Rome, que je sache, un organiste du moindre talent, ni un orgue de la moindre valeur... Le style actuel des organistes romains est au-dessous de tout ce qu'il y a en Europe de plus mauvais en ce genre, et le dernier organiste de village en France a plus de goût et commet moins d'inconvenances que le meilleur organiste de Rome... Imaginez, si cela vous est possible, quelque chose de plus mauvais encore que la musique du père Lambillotte (!!) et le plain-chant harmonisé suivant la méthode de M. Tuffin (!!!); persuadez-vous qu'il peut exister encore des organistes pires que ceux qu'on entend dans les villages belges, cherchez à vous représenter la parodie du chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles, et vous comprendrez la musique des églises de Rome comme si vous l'aviez entendue. » (Lettres écrites d'Italie par M. Danjou et insérées dans sa *Revue de musique religieuse populaire et classique,* livraisons d'avril et mai 1847.) Cette citation n'est nullement entachée d'exagération. Tout récemment, j'eus pendant six mois l'occasion d'entendre la musique des cérémonies romaines; elle est ce qu'elle était, et sera probablement toujours, exécrable, car la réforme de la musique ne peut être que le corollaire d'une autre réforme plus importante qu'on ne doit plus espérer.

1. Trouverait-on beaucoup de morceaux d'orgue aussi

Sion *de Mendelssohn, op.* 73. « *Au lieu du* Lauda Sion, *cette belle prose de saint Thomas d'Aquin, on a eu, dit M. Danjou, des violons, des basses, des clarinettes, des voix fausses, des cris inhumains, des timbales, et, au milieu de tout ce bruit, une jeune dame chantant des roulades sur les paroles saintes:* Ecce panis angelorum !!!.... *Je renonce à caractériser un fait aussi affligeant* [1]. *Je ne vous dirai rien de la composition en elle-même de cette musique ; je n'ai rien entendu* (sic). »

Que penser de cet échantillon de critique musicale? Le procédé en est nouveau.

Eh bien, oui ! Quelle que soit la répugnance que cause aux organistes ultra-catholiques la musique d'orgue luthérienne, il leur a été impossible de s'en affranchir jusqu'à ce jour, car c'est encore dans l'école d'orgue de Bach que réside le style le plus riche, le plus solennel et le plus recueilli. Qui ne connaît, par exemple, les œuvres du pieux Rink [2], *œuvres pleines d'onction et de grâce, dont les harmonies élégantes remplacent les successions nerveuses, parfois même âpres, qu'on rencontre dans les ouvrages du grand cantor. Henkel, Ch. Fr. Aug. Geissler, Hesse, et tant d'autres organistes héritiers des grandes traditions de Bach, ont aussi fourni dans notre siècle à l'orgue catholique ses meilleurs morceaux. En présence de ce spectacle,*

tendrement religieux que l'*Adagio* de la première sonate, et les sonates 3 et 4 de l'œuvre 65 de Mendelssohn? Homme de bien autant qu'homme de grand génie, Mendelssohn aima Dieu de toutes les forces de son âme, et sut le lui dire en des chants d'une ineffable douceur,

1. Cette œuvre de Mendelssohn ne contient pas une seule roulade.

2. Sa devise était : *Mit Gott,* avec Dieu.

*on ne peut qu'admirer la singulière fatalité faisant d'un culte que ses adhérents déclarent être le culte « inspirateur par excellence » un instrument d'une aussi déplorable faiblesse pour remplir le but dont il s'agit ici. L'état de la musique à Rome est encore présentement aussi misérable que par le passé, et l'on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement logique entre cette musique dépravée et les croyances excentriques qui sont venues, depuis nombre d'années, grossir le bagage de doctrines dont l'art est l'auxiliaire obligé. Les collections de musique d'orgue éditées de nos jours n'ont guère de valeur qu'à la condition de posséder quelques morceaux des maîtres qui ont suivi les traditions du grand cantor de Saint-Thomas. Pour n'en citer qu'un exemple, je dirai qu'un des recueils les plus répandus en France, l'*Album d'un organiste catholique (1855-1858), *publié par M. Grosjean, organiste à Saint-Dié* (*Vosges*), *contient surtout comme pièces de résistance des productions de Rink, Bergt, élève de la Kreuz-Schüle de Dresde, Schneider, Hesse, Geissler, Knecht, Kittel, Schicht, Korner, Hassler, Tauscher, etc., etc.*

Tous ces hommes de mérite n'approchent pourtant point de leur modèle : il faut en effet se souvenir que les deux meilleurs élèves de Bach : C. P. Emmanuel et W. Friedmann Bach (*ce dernier surtout dont l'habileté à l'orgue était merveilleuse*), *reconnaissaient la profonde infirmité de leur intelligence comparée à celle de leur père et maître. Le respect et l'admiration que nous témoignons à Bach dans notre propre pays ne se peuvent comparer aux sentiments que professent les Allemands à son égard. Pour en avoir une idée exacte, il faut lire les dissertations enthou-*

siastes d'hommes sérieux comme Forkel et le docteur Marx. Tantôt c'est une excellente artiste et professeur de Berlin, feu Mme Angelica Romberg, qui se sent émue aux larmes en entendant des fugues et des préludes de Bach, compositions grandioses, dans lesquelles le cœur et la tête de l'artiste s'unissent pour s'adresser à Dieu ; tantôt ce sont de grands compositeurs, tels que Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, qui s'inclinent à l'envi devant la majesté du grand cantor. « Jouez fréquemment, dit ce dernier, jouez fréquemment les fugues des bons maîtres, particulièrement celles de J. S. Bach. Faites votre pain quotidien de son Clavecin bien tempéré, *il fera à lui seul de vous un bon musicien*[1]. » *Le conseil est excellent, sans doute, mais combien le suivent? Il n'est point rare en effet de rencontrer des musiciens qui refusent de prendre cette substantielle nourriture, sous le prétexte que leur cerveau ne la pourrait supporter. Ils s'en vont répétant avec une complaisance et une satisfaction prudhommesques ces paroles du poëte :*

Me pascunt olivæ
Me cichorea dulcesque malvæ...

et l'on songe alors involontairement aux êtres qui partagent avec eux le triste privilége de manger des herbes émollientes ; ces êtres sont ceux dont Léopold Mozart parlait à son fils au sujet de l'opéra Idomenes, *dans lequel ce dernier ne s'était point permis d'introduire le moindre des lieux communs alors à la mode. « Mon fils, tout ceci est fort bien, dit Léopold Mozart ; mais en vérité quelle imprudence ne venez-vous point de commettre ? Vous avez oublié*

1. *Conseils aux jeunes pianistes.* Traduction de Listz.

d'ajouter quelque chose pour les longues oreilles. »

Il est pourtant possible de trouver à tant de négligence une sorte d'excuse dans ce fait, que la grande majorité des œuvres de Bach est d'une réelle difficulté d'exécution. On s'est malheureusement et bien à tort habitué de voir dans sa musique une savante agglomération de notes, et rien de plus; dans cet état de la question, on ne peut que regretter chez nous l'absence d'un guide fort utile pour conduire l'élève et le faire pénétrer jusqu'à l'idée. Ce guide nous fait malheureusement défaut en France, car la dernière partie de la Méthode de piano de Czerny[1] *ne contient à cet égard que quelques phrases sans valeur; il serait à souhaiter que l'enseignement musical français s'enrichisse d'un petit compendium dans le genre de celui que le docteur Marx a consacré à cet objet*[2].

Nul compositeur n'a pu jusqu'à ce jour, selon l'expression du même Marx, égaler la puissance de poly-

1. On pourrait assez justement appliquer à Czerny le proverbe vulgaire : « Qui trop embrasse mal étreint. » Malgré sa belle intelligence et une volonté persévérante, il ne nous a laissé que des productions d'une incontestable médiocrité. Il est notoire que, quand on l'allait visiter chez lui, il avait toujours sur une demi-douzaine de pupitres tout autant de morceaux de musique qu'il confectionnait à la fois. « Depuis que j'ai l'âge de raison, disait-il lui-même, je donne des leçons douze heures par jour ; je dépense quatre heures à composer, une heure à lire, une heure à manger et six heures à dormir. » On comprendra aisément que ce régime n'est point précisément celui qui préside ordinairement à l'enfantement d'un chef-d'œuvre. L'édition des œuvres de clavecin de Bach que Czerny a doigtée est bonne néanmoins, grâce à la grande habitude qu'il avait du clavier.

2. Choix de compositions de Bach pour clavecin, précédé d'un essai sur la manière de les étudier et de les exécuter.

phonisme que posséda l'illustre cantor[1]. *A cet égard, on peut dire de ses splendides ouvrages qu'ils n'ont jamais été jeunes (dans le sens habituel de ce mot), et qu'ils ne deviendront jamais vieux. Les écoles ont détrôné les écoles, des formes nouvelles ont remplacé d'autres formes, et maintenant que tant de choses ont été essayées, jugées et oubliées, les jeunes générations de musiciens se jettent sur les œuvres de Bach comme sur une mine riche de trésors non encore explorés.*

Je citais tout à l'heure Schumann, dont l'âme romantique, pleine d'humour et de fantaisie, ne put s'empêcher (comme celle de Mendelssohn du reste) de subir le charme pénétrant de la musique de Bach. Ah! c'est que le fantasque Schumann avait su découvrir dans ce grand génie l'étonnante liberté d'allures d'une mélodie enserrée pourtant dans la merveilleuse trame d'harmonies compliquées. « Chaque jour, dit Schumann, je me prosterne devant ce grand saint de la musique, je me confesse à ce génie incommensurable, incomparable, dont le commerce m'épure et me fortifie[2]. » *Les compositeurs de* lieder *eux-mêmes, qui semblent au vulgaire n'avoir adopté pour règle de leurs compositions que le pur caprice de leur imagination, ces compositeurs eux-mêmes trouvent dans la mélodie de Bach un aliment à leur fantaisie. Je le répète à*

Berlin, Challier. Consulter aussi la brochure de Hauptmann, *Éclaircissement sur l'art de la fugue*, de J. S. Bach. « Erlauterungen zu J. S. Bach's der Fuge. »

1. Voir aussi Hégel, *Philosophie des Beaux-Arts*, § 2, *in fine*, de sa *Musique*.

2. Reyer, *Notes de mus.*, p. 157, Paris, Charpentier, 1875.

Dans son œuvre 60 (*Sechs Fugen über den Namen Bach*), Schumann a encore offert au grand cantor un magnifique hommage en choisissant son nom vénéré comme base de fugues dont le style est aussi inspiré que sévère

dessein, tant cette opinion est encore peu acclimatée en France.

Ces lignes évoquent encore en mon esprit le souvenir de Robert Franz, le profond compositeur, tout subjectif comme l'était Bach, et dont les chants sont véritablement pétris de grâce, de science et de sentiment. Lui aussi suça la moelle du lion, lui aussi travailla avec amour les ouvrages de Bach ; il a même donné une excellente édition de quelques-uns d'entre eux[1]. *Franz, lui aussi, ne se lassait point de recommander l'étude de Bach. « Lisez, dit-il, lisez sans arrière-pensée les cantates de Bach, et je ne doute point un seul instant que l'inspiration dont elles débordent ne parvienne à vous émouvoir ; approchez-vous du grand maître dans la simplicité de votre âme, et le charme pénétrant de son œuvre trouvera le chemin de votre cœur. Je serais bien heureux si je pouvais vous faire aimer davantage ce beau génie. Vous étant une fois enveloppé de son style comme d'un manteau, il enchaînera votre âme comme il a fait de celles de nos grands compositeurs, Mozart, Beethoven, Schumann et Mendelssohn ; il ne les a entourées de liens que pour leur permettre de s'épanouir avec plus de liberté*[2]. »

Moi aussi, je voudrais faire au lecteur l'application de ces excellentes paroles ; moi aussi je serais heureux si ce petit livre lui pouvait apprendre à aimer davantage Bach et ses œuvres. Je le désire, sans oublier toutefois cette parole du sage : Habent sua fata libelli.

F. Grenier

1. Il a en outre écrit quelques pages remarquables sur ce sujet. V. *Mittheilungen über J. S. Bach's. Magnificat.* Halle, 1863.

2. Lettre à Hanslick, le célèbre critique de Vienne.

NOTA.

Cinq reproductions sont jointes à cette édition :

1° Portrait de Bach, fac-simile d'une gravure sur cuivre de Bollinger, d'après le portrait de Geber;

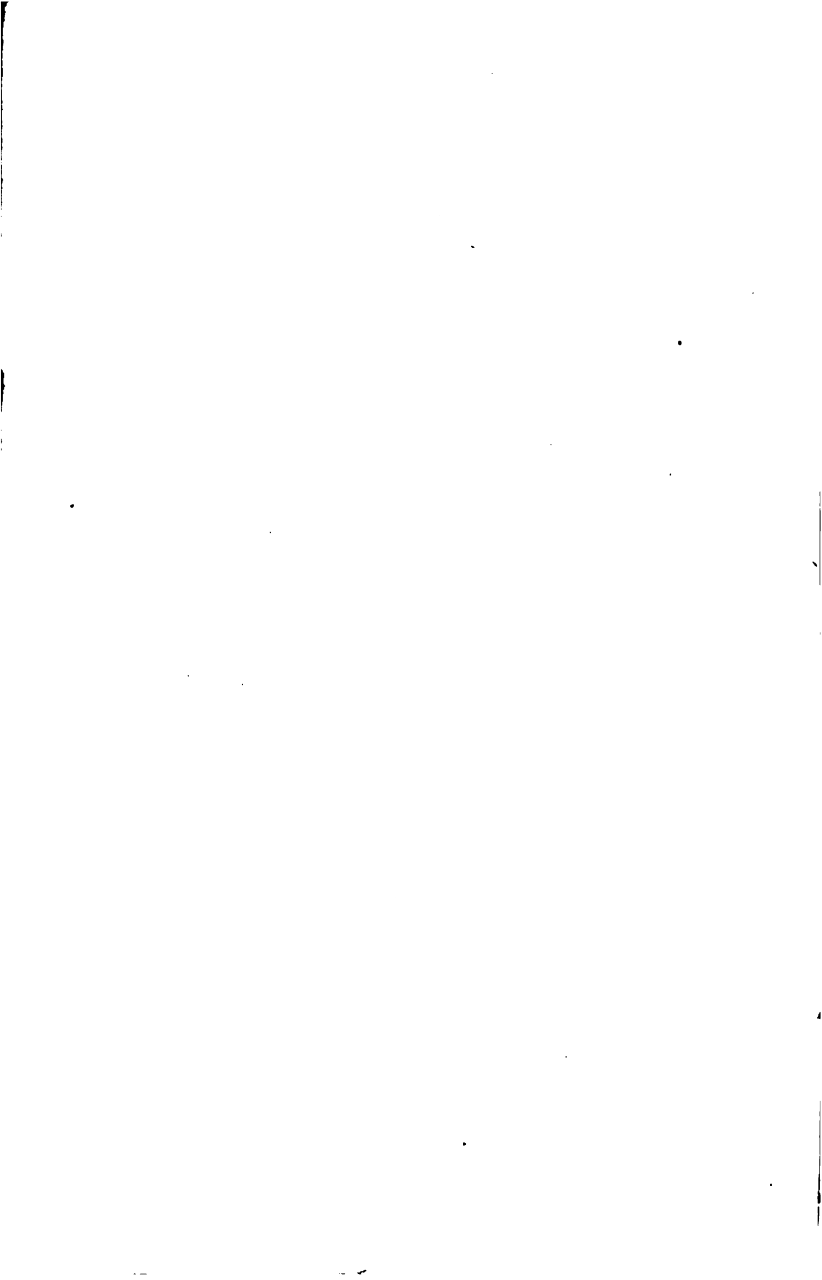
2° Autographe de Bach ;

3° Tableau des agréments de sa musique de clavecin avec leur résolution ;

4° L'orgue d'Arnstadt sur lequel Bach fit ses premières armes ;

5° Une vue réduite de l'église de Saint-Thomas, d'après une esquisse de Mendelssohn.





APERÇU SOMMAIRE

DE L'ÉTAT

DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE

AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

En jetant un coup d'œil sur l'histoire de la musique en Allemagne, on ne peut s'empêcher d'observer et le développement de cet art et l'énergique impulsion qu'il reçut au XVI[e] siècle de la part de ceux qui dirigeaient dans ce pays la révolution religieuse. La conséquence fut la vulgarisation des compositions chorales pendant les deux siècles qui suivirent, vulgarisation d'une rapidité et d'une originalité tellement étonnantes qu'il est nécessaire d'en indiquer les traits principaux, si nous voulons nous faire une idée exacte du grand génie de Bach. Il était difficile de trouver pour cette esquisse sommaire une meilleure

occasion que celle offerte présentement par la famille à laquelle appartient l'homme dont je viens de citer le nom. Cette famille s'était en effet, depuis plusieurs générations, tellement imprégnée des sentiments et des idées du milieu où elle vécut, que la ténacité, la grandeur, la piété, toutes les grandes qualités enfin dont fut doué Jean-Sébastien nous semblent en avoir été la conséquence nécessaire.

C'est en Saxe et en Thuringe que se multiplia cette dynastie des Bach dont Charles-Philippe-Emmanuel Bach avait chez lui les faits et gestes consignés dans le curieux recueil qu'il nommait *les Archives des Bach*; c'est en Saxe et en Thuringe que nous voyons cette famille lutter et souffrir patiemment pour ces deux choses qui ennoblissent tant l'âme humaine, la liberté de conscience et la passion du savoir. Pour obtenir le premier de ces biens, les réformés surent dépenser une somme de constance et de courage dont bien peu d'histoires offrent l'exemple, et cette guerre de trente ans, qui fut en Allemagne le pendant de notre guerre des Albigeois, servit du moins à donner au caractère protestant une austérité et une ténacité que nous retrouvons entières dans Jean-Sébastien. Ces qualités formaient déjà les traits distinctifs de la nature du fondateur de sa famille, de ce vieux Veit Bach, lequel, persécuté pour ses opinions luthériennes, aima mieux abandonner Presbourg, ses relations, ses amis et

sa fortune plutôt que renoncer à sa foi, léguant ainsi à ses enfants un noble et saint exemple à suivre. Le second trait remarquable du tempérament de Veit Bach était son amour passionné de la musique. Nous verrons ces qualités se perpétuer avec une persistance remarquable dans cette famille pieuse et si profondément artiste.

Ce fut une dure école que celle à laquelle furent soumis les Saxons et les Thuringiens, ces bons compatriotes de la dynastie des Bach, pendant les périodes danoise et suédoise de la guerre de trente ans, alors que Ferdinand II, l'élève des jésuites, confisquait les biens des réformés, les tuait sans pitié et chassait d'un seul coup trente mille familles dissidentes de la Bohême. Depuis cent ans déjà cette lutte existait à l'état chronique (ligue de Smalkade, convention de Passau), et on ne doit point trouver étonnant que le persécuté ait eu quelque répugnance à prendre les formes, les coutumes et les idées du persécuteur. C'est donc évidemment dans la scission entre Rome et l'Allemagne du Nord autant que dans l'éducation particulière donnée à la jeunesse de ce pays qu'il importe de chercher les sources de l'art si original de Bach, et nous ne pouvons présentement évoquer cette question sans voir apparaître la grande figure de Luther.

L'influence de cet homme sur le développement intellectuel, artistique, religieux et moral de l'Alle-

magne a été d'une importance telle que jamais ce pays n'aurait pu acquérir sans lui toutes les supériorités qui le distinguent. Nous voyons d'abord Luther créer la langue allemande en traduisant la Bible : c'est en effet la langue luthérienne qui donna à l'Allemage une sorte d'unité littéraire ; il nous prouve de même son zèle ardent et sa sollicitude éclairée pour l'instruction publique, en faisant sans relâche une guerre acharnée aux puissants du jour qui, de propos délibéré, mettaient alors la lumière sous le boisseau.

« Des écoles et des pasteurs, dit-il, cela vaut mieux que des conciles. Autrefois on avançait les maîtres, on les honorait, on portait devant eux des flambeaux ; tout cela ne se fait plus, je voudrais bien voir revivre ces bonnes coutumes. Malheur à l'Allemagne qui néglige les écoles, qui les méprise et les laisse tomber ! Malheur à l'archevêque de Mayence et d'Erfurt, qui pourrait d'un mot relever les Universités de ces deux villes et qui les laisse désolées et désertes ! Les papistes voudront rebâtir l'étable quand le loup aura mangé les brebis. Il faut que les magistrats veillent à l'instruction des enfants. Établir des écoles est un de leurs principaux devoirs ; les fonctions publiques ne doivent être confiées qu'aux plus doctes. J'espère que, si le monde dure encore, les Universités d'Erfurt et de Leipzig se relèveront et prendront des forces ; mais il faut que quelques-uns s'endorment auparavant. »

C'est ainsi que Luther poussait à la résurrection des écoles et des Universités de son pays [1]. Athlète taillé pour la lutte, il mit la même ardeur à restaurer aussi le culte et la musique, sa compagne ordinaire; il fit même de cette dernière une question d'instruction primaire.

Les éléments du chant lui avaient été enseignés à Mansfeld dans son enfance. Il continua plus tard ses études à Magdebourg et fut enfin admis dans le chœur de l'église d'Eisenach. On rapporte que, pauvre étudiant comme il était alors, il allait par la ville, chantant des cantiques devant la porte des maisons, et cherchant ainsi à obtenir quelques secours en attendrissant les cœurs [2]. Ses progrès avaient été si rapides qu'il chantait à première vue la psalmodie religieuse, et lisait facilement toute sorte de musique. C'est à cet art qualifié par lui de divin qu'il consacrait souvent ses soirées, réunissant chez lui de bons musiciens pour exécuter les

1. Cela ne veut point dire qu'il ait tout créé en ce genre en Allemagne. Grâce à Dieu, le catholicisme romain, malgré ses préoccupations souvent peu spirituelles, avait maintes fois, avant Luther, manifesté un certain souci des intérêts intellectuels des populations allemandes. C'est ainsi que nombre d'écoles de musique, comme nous le verrons, existaient déjà du temps de Luther et avaient pour directeurs des hommes appartenant à quelque ordre religieux. Il est juste d'ajouter que le clergé ne se ruinait guère à doter ces écoles, qui vivaient, en général, des legs ou dotations qui leur étaient affectés par les bourgeois des villes où ces écoles étaient établies.

2. Mathieu Dresser.

ouvrages des compositeurs remarquables de son temps, tels que Josquin des Prés (*Jodocus Pratensis*) et Louis Senfel. Après avoir entendu un jour un motet de Josquin, il s'écria : « Josquin est maître absolu des notes; *il* en fait ce qu'*il* veut, tandis qu'*elles* obligent souvent les autres compositeurs de faire ce qu'*elles* veulent. » Luther aimait avec passion les motets de son ami Louis Senfel, lequel, bien que catholique romain et maître de chapelle au service du duc de Bavière, professait ouvertement à l'égard du réformateur des sentiments de respect et d'affection qui ne se démentirent jamais. C'est à Senfel que Luther adressa cette célèbre lettre sur la musique qui nous est parvenue sous le nom de *Musicæ encomium*.

« La musique, y écrit-il, est le meilleur soutien des affligés ; elle rafraîchit l'âme et la rend à la félicité. La jeunesse doit être élevée dans cet art divin qui rend les hommes meilleurs, et je ne considère point comme un bon instituteur celui qui ne sait pas chanter[1]. »

Luther aimait les arts et les artistes. Il était lié avec Albert Dürer et les deux Cranach, et corres-

1. Elle est datée du 4 octobre 1530. On peut la lire dans le deuxième volume de la *Bibl. music.* de Mizler. — Dans cette lettre, Luther demande à Senfel de vouloir bien arranger pour lui à plusieurs parties la mélodie qu'il avait composée sur le neuvième verset du quatrième psaume : « Je me coucherai et je dormirai aussi en paix, car c'est toi seul qui es l'Éternel ; tu me feras habiter en sûreté. »

pondait avec la plupart des musiciens de son temps, tels que Louis Senfel dont je viens de parler, Rhau, Walter, et aussi Conrad Rumpf, compositeur alors célèbre et maintenant oublié de la chapelle de Frédéric le Sage, électeur de Saxe.

Doué d'un grand cœur et d'une riche imagination, Luther ne montra jamais dans ses réformes la dureté et l'aridité de Calvin; il résista énergiquement au courant qui sembla pendant un moment devoir entraîner la réformation dans la voie sèchement dogmatique du persécuteur de Servet; aussi bien est-ce sans étonnement que nous lisons les lignes suivantes dans lesquelles il se montre tout entier à découvert : « Je ne suis pas, dit-il, de l'avis de quelques zélés qui, par le fait seul de la restitution des évangiles, voudraient bannir les arts du service divin : je désire au contraire voir tous les arts, et principalement la musique, au service de Celui qui les a créés et qui nous les a donnés. » Avec de pareilles idées, une sensibilité exquise et une volonté de fer, Luther ne pouvait point ne pas s'efforcer de jeter à bas le vieil échafaudage de formules mélodiques alors en usage dans les églises de son pays, formules qui n'avaient rien de reli-

Senfel était élève de Henri *Isaak* (Arrigo Tedesco), qui fut maître de chapelle de l'empereur Maximilien Ier.

Un grand homme aussi, *saint Bernard*, a écrit : *Cantus in ecclesia mentes hominum lætificat, fastidiosos oblectat, pigros sollicitat, peccatores ad lamenta invitat.* Luther n'a point dit autre chose.

gieux, rien de respectueux pour le lieu saint, et ne pouvaient même point, en dehors du temple, servir de distraction honnête au peuple. Populariser le chant, telle fut en effet sa grande préoccupation, et l'on peut affirmer, en se plaçant au point de vue des adversaires de la réforme, « que la musique de Luther a tué autant d'âmes que sa traduction de la Bible. » Il disait fort justement que le chant romain était de son temps *semblable à l'horrible braiement d'un âne*. Et cela se comprend d'autant mieux qu'avec les broderies du chant sur le livre (*contrapunto alla mente*), compliquées encore des ornements multipliés introduits alors dans le plain-chant, « on était arrivé à produire une cacophonie telle que la maison de Dieu ressemblait à une caverne de voleurs plutôt qu'à un lieu de prière : c'était l'abomination de la désolation dans le lieu saint [1]. »

Ce n'est point sans douleur qu'il nous est donné de considérer présentement l'état de la liturgie catholique avant Luther. En France, les *Epîtres Farcies* triviales et graveleuses ; en Allemagne, les proses en langue teutonique, assurément moins condamnables [2]; puis les messes composées parfois sur les plus indécentes chansons d'amour [3], en

1. Choron.

2. Voir celle découverte par Docen à Frisingen et publiée dans ses *Miscellaneen zur Geschichte der deutschin Litteratur*, tom. I, page 41.

3. *Las bel amy*, *Les nez rouges, O Vénus la belle, A*

France la fête de l'Ane, la fête des Fous, où les prêtres dansaient soit en chemise, soit déguisés en femmes (et cela jusqu'au temps même de Luther, sous Louis XII et François Ier); toutes ces cérémonies, imitées des saturnales antiques, demandaient une prompte suppression. Ne se point faire le complice de coutumes analogues sous le couvert d'un silence complaisant, telle fut la première préoccupation de Luther; aussi ne voyons-nous plus guère subsister après lui qu'en France et en Italie l'usage scandaleux des messes chansonnées.

Luther apporta en outre de notables changements à la liturgie catholique romaine : ces modifications expliquent certaines anomalies qu'on remarque dans les messes de Bach. Dans le rituel romain, les messes brèves consistent dans le chant trois fois répété du *Kyrie* et du *Gloria in excelsis*.

Dans son Traité de la messe[1], Luther dit expressément que l'Église réformée peut adhérer à la coutume de l'ancienne Église pour l'usage du *Kyrie* et

l'ombre d'un buissonnet, *Adieu nos amours*, *L'homme armé*, *etc.* Pour montrer combien ce dévergondage était enraciné dans les mœurs de l'époque, je citerai *Palestrina*, le sobre et sévère Palestrina, qui ne craignit point d'écrire une messe sur la chanson de l'*Homme armé*. L'illustre *Dufay* en avait déjà agi de même; *Carissimi*, lui aussi, se crut obligé d'en faire autant; *Zarlino* lui-même va jusqu'à recommander de choisir un thème de ce genre comme sujet de messe !!

1. *Die Weihe der Messe, und die Genyssung des Hochwürdigen Sacraments*. Wittemberg, 1524.

du *Gloria*, tandis qu'il proscrit le canon de la messe comme contenant une idée de sacrifice tout à fait contraire à l'esprit des Écritures. Dans un autre traité [1], cette opinion est modifiée : il recommande de ne chanter le *Kyrie* qu'une fois au lieu de trois fois. Cette messe luthérienne diffère donc notablement de la messe romaine : c'est pourquoi sur la splendide messe en *si* mineur de Bach (qui se conformait sans doute à la liturgie des églises de Saint-Nicolas et Saint-Thomas de Leipzig) on lit l'observation suivante : « Le *Kyrie* et le *Gloria* ne seront chantés que lorsqu'il y aura service musical complet. » Ces modifications, qui ont leur importance, peuvent néanmoins être considérées comme étant purement superficielles, si on les compare à celles que Luther apporta dans les fondements mêmes de la question.

La révolution qu'il opéra dans le chant d'église est en effet de tout point originale. Palestrina n'avait pas encore commencé les beaux travaux qui devaient le placer à la tête des compositeurs de musique concertante de plain-chant, et on peut dire que, dans la forme aussi bien qu'au fond, Luther a obéi dans ses réformes à ce sentiment de grandeur qu'il portait en lui-même. Nous le voyons inventer le *choral*, ce chant populaire simple et austère à la fois. Peut-être s'inspira-t-il en cela

1. *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*. Wittemberg.

des chants des frères Moraves ; quoi qu'il en soit, il sut imprimer sur cette partie de l'art religieux le cachet de son beau génie. Les auteurs ultramontains eux-mêmes, dont l'esprit aussi injuste qu'étroit a maintes fois tenté de contester à Luther la gloire de certaines inventions musicales, ces auteurs mêmes qui prétendent que le choral n'est qu'un motet en langue vulgaire, ne peuvent s'empêcher pourtant de reconnaître que Luther donna à ce chant une gravité, une majesté, une allure lyrique et biblique inconnues jusqu'alors. Jean Walther lui-même, dans la préface de son *Cantional*, rapporte une partie des travaux de musique de Luther, et il n'a pas fallu moins que cette preuve péremptoire pour réfuter ceux qui avaient intérêt à contester toute espèce de mérite à ce grand homme [1]. Le

1. Il est malheureusement fort commun de rencontrer en France des écrivains de ce genre, tant prêtres que laïques, s'imaginant pouvoir suppléer à leur ignorance absolue de l'histoire de l'art par de faciles et ridicules diatribes contre le réformateur et ses illustres coopérateurs. Cette manière d'agir a quelque analogie avec la conduite des hommes tarés qui affichent des sentiments ultra-fanatiques et ultra-conservateurs dans la naïve espérance qu'ils caressent de pouvoir, à l'aide de ces sentiments, compenser en quelque sorte les désordres de leur vie privée. Les hommes qui se sont donné la peine d'étudier consciencieusement l'histoire de la musique ont été les premiers à rendre hommage au mérite de Luther et à l'habileté des musiciens éminents qui l'aidèrent dans son œuvre. Je reproduirai à l'appui de ce dire une note assez ironique, puisée dans l'œuvre fort remarquable d'un prêtre dijonnais, M. Stephen Morelot (*Éléments d'harmonie appliquée à l'accompagnement du plain-chant d'après*

premier soin de Luther en modifiant le chant d'Église a été de veiller à ce que les paroles en

les traditions des anciennes écoles). « On doit, dit-il, page 68, rattacher à ce genre de musique (contre-point syllabique, faux bourdons autres que les successions de sixtes) les anciens chorals des églises réformées arrangés en contre-point de note contre note par d'habiles compositeurs du XVIe siècle. » — « Ce sont ces mêmes chorals que l'auteur de divers écrits estimables sur le plain-chant a jugé à propos de qualifier d'*ennuyeuses et plates mélodies,* en ajoutant l'étrange assertion qui suit : « Glaréan nous apprend dans son *Dodecachordon* que les « plus illustres musiciens de son temps ont travaillé à la « rédaction de ces chants qui devaient servir aux églises « prétendues réformées. *Si le fait est vrai, il révèle bien* « *peu de talent musical chez les musiciens d'alors.* » (!!!) Cette phrase se lit dans un ouvrage imprimé en 1852. »

Le livre dans lequel se trouve relevée d'une façon aussi sobrement plaisante l'énormité que je rapporte est bien certainement *de beaucoup* le meilleur traité qui ait été écrit en France sur l'accompagnement du chant d'église ; l'Allemagne elle-même ne saurait nous opposer une œuvre d'une valeur égale *dans le même genre*. Son auteur, M. Stephen Morelot, homme doué d'une modestie égale à sa profonde érudition, et chartographe éminent, connaissait à fond les ouvrages des contrapontistes italiens et flamands des XVe, XVIe et XVIIe siècles ; il les étudia *sur place*, on peut le dire, dans le voyage qu'il fit avec M. Danjou en Italie, aux frais du gouvernement de Juillet ; on ne doit donc point s'étonner de la valeur du traité d'harmonie auquel je fais ici allusion ; l'esthétique la plus saine y éclaire chaque pas de la science, et le tout est présenté dans un style et sous une forme à la fois clairs, simples et nullement pédantesques. Je ne puis vraiment m'empêcher d'admirer l'indifférence avec laquelle on accueille en France des œuvres d'une semblable portée, quand elles se produisent en dehors d'une habile coterie, dans toute la simplicité de leur valeur intrinsèque, tandis que journellement on peut constater le succès qu'obtiennent des traités et des méthodes d'accompagnement de plain-chant où l'on serait fort en peine de découvrir la moindre trace de science, d'esprit ou de sentiment de l'art.

soient exprimées d'une façon convenable, « sans babillage et sans traînerie » ; il chercha de même à faire unir à la musique la congrégation entière qu'il intéressait ainsi aux cérémonies de l'Église.

Le choral protestant était dans son enfance une combinaison de mélodie grégorienne avec des harmonies dont les tendances se rapprochaient des formes modernes. C'est assez lentement seulement que le chant dont je parle prit, d'une façon complète, le caractère populaire que nous lui connaissons. Le sens esthétique de Luther le guidait sûrement dans le choix des mélodies : tantôt il les puisait dans les hymnes de l'Église, tantôt aussi dans des airs populaires ou dans des chants particuliers, traduisant les uns, arrangeant les autres, en écrivant même de fort beaux comme le cantique célèbre *Ein feste Burg ist unser Gott*, qu'il chanta à son entrée dans Worms [1].

Les hommes qui, avec Luther, travaillèrent le plus à vulgariser en Allemagne les études musicales, tant par leurs conseils que par leurs œuvres, furent ses célèbres amis Senfel, Walther, Rumpff, Rhau et Martin Agricola. Walther surtout, maître de chapelle à Torgau, aida à la partie musicale de

1. L'auteur de la *Harpe de Sion* (Sions Harfe) prétend que ce choral n'est autre chose que l'hymne catholique *Exultet cœlum laudibus !* opinion aussi raisonnable que celle qui donne au mot français *cheval* le radical latin *equus*. On trouve trois arrangements de ce choral dans le *Vierstimmige Choralgesange* de J. S. Bach.

la liturgie protestante dans des ouvrages restés célèbres [1]. Walther y disposa à quatre parties diverses mélodies de Luther. Cette disposition du choral à quatre parties est restée jusqu'à nos jours le type du cantique protestant allemand [2].

Dans l'œuvre splendide de Bach, la *Matthæus Passion*, nous voyons de même le choral toujours traité à quatre parties : ce nombre de voix suffit à compléter l'harmonie sans compliquer le chœur de manière à rendre l'exécution difficile. Qu'on ait cherché à donner dès les commencements au choral une harmonie pleine est un fait d'autant plus naturel que les voix n'étaient point alors en général soutenues par l'accompagnement de quelque instrument ; ce n'est guère que vers 1600 environ que l'usage de l'orgue comme instrument d'accompagnement devint général en Allemagne [3] : il a même

1. *Geystliche Gesangbuchlein*, contenant les premiers chants de l'Église réformée. La préface de ce livre est de la main de Luther.

2. Le premier exemple qu'on trouve au moyen âge d'une musique à quatre parties est la messe exécutée au couronnement de Charles V de France, en 1360 : cette messe fut composée par Guillaume de Machault.

3. En Allemagne, avant Luther, le nombre des musiciens et organistes de cour était bien plus considérable que celui des organistes et musiciens de ville ; l'orgue et l'organiste pouvaient presque être considérés à cette époque comme des objets de luxe ; ils devinrent nécessaires dans la suite quand le choral eut pénétré dans les habitudes des masses. Pour avoir une idée de l'originalité et de la grandeur des hommes qui composèrent et harmonisèrent les chorals du temps de Luther, il suffit

conservé jusqu'à ce jour cette destination presque exclusive. Cette considération explique la médiocrité des jeux d'anches et la beauté des fonds des orgues de ce pays.

A la fin du XVI[e] siècle, le choral subit une modification importante : la partie principale fut enlevée au ténor [1], dont le chant est noyé au milieu du diapason des voix, pour être transporté au soprano. Les fidèles pouvaient ainsi suivre plus aisé-

de comparer ces chorals aux psaumes de Clément Marot, harmonisés par Claudin le jeune et l'illustre Goudimel, que les honnêtes gens de son temps assassinèrent à Lyon dans la nuit du 24 août 1572 ; cette comparaison est toute à l'avantage des chorals allemands. La vitalité de ces produits de la Réforme se prouve du reste par l'inépuisable variété de travaux musicaux dont ils ont été l'objet. Depuis Hassler ou Reinken jusqu'à Rink, Haupt, Hesse de Breslau ou Herzog, nous voyons tous les grands organistes allemands user du choral comme base soit de leurs improvisations, soit de ces compositions en style fugué dans lesquelles la plus grande variété de forme le dispute à la majestueuse unité de l'ensemble. Il est donc difficile de se ranger à l'opinion de certains auteurs ultramontains qui ne voient dans ces chants sévères et grandioses qu'une série de plates et prétentieuses puérilités.

1. Dans le précieux recueil des faux bourdons publié en 1549, par Claudin, l'harmonie est à quatre parties et le chant est confié au *ténor*. Indépendamment de la richesse des intervalles harmoniques que cette disposition permet d'obtenir, la coutume n'en semble plus orthodoxe puisqu'elle empêche les soprani d'avoir un rôle prépondérant à l'église. *Mulieres in ecclesiis taceant*, a dit saint Paul dans son épître au Corinthiens : *non enim permittitur eis loqui, sed subditas esse, sicut et lex dicit. Turpe est enim mulieri loqui in ecclesia.* » La révolution opérée en Allemagne dans la disposition des voix dans le choral a été une véritable réaction contre ce texte si dur de saint Paul. (*Cor.*, cap. 14, vers. 34, 35.)

ment le chant, qui se détachait avec netteté sur l'ensemble harmonique. Cette modification se trouve clairement exprimée dans la préface du livre de chorals que l'abbé *Lucas Osiander* dédia aux maîtres d'école du Wurtemberg[1]. *Jean-Léon Hassler* (1564-1612) professa les mêmes idées. Après avoir étudié la composition avec Gabrieli[2] à Venise, il revint dans son pays, où il sut prendre et conserver dans son style l'originalité et la grandeur qu'amenait avec elle la Réforme de Luther. On lui doit une belle collection de chants à quatre voix pour l'Église allemande[3]. Les qualités d'Hassler furent possédées à un plus haut degré peut-être par *Gumpeltzheimer* (né en 1560), cantor de l'école d'Augsbourg.

1. Nuremberg, Catherine Gerlach, 1586, in-4° obl.

2. En musique comme en peinture, l'école de Venise s'est particulièrement distinguée par la richesse du coloris : on comprend qu'avec Merulo, Gabrieli et Monteverde (surtout avec ce dernier), les Allemands aient pris à Venise le goût et l'habitude des audaces harmoniques.

C'est encore l'étude des maîtres vénitiens Gabrieli et Merulo qui donna au célèbre Samuel *Scheidt*, organiste à Halle (1587-1654), l'originalité de couleur et de rhythme qui le distingue. S'il n'a point atteint à une notoriété qu'il méritait à tous égards, c'est qu'avec son beau talent de compositeur il n'était point imbu des idées de son milieu au même degré que nombre de ses contemporains.

3. C'est à Jean-Léon Hassler que Bach emprunta la mélodie d'un vieil hymne qu'il plaça cinq fois dans sa *Matthæus-Passion*. V. n° 63 : *O Haupt voll. Blutt und Wunden*. Il s'est encore servi de ce même air dans son *Oratorio de Noël* sur les paroles du cantique de l'Avent de Paul Gerhardt : *Wie soll ich dich empfangen*, et pour le chant de triomphe de la fin de ce même oratorio de Noël : *Nun seid ihr wohl gerochen*.

Lui aussi composa et arrangea des chorals à quatre voix qui sont restés des modèles du genre : il fut aussi, avec *Erbach*, un des fondateurs de cette admirable école allemande d'harmonie qui devait étaler un siècle et demi plus tard avec Bach ses étincelantes richesses. La diversité même des confessions n'empêchait point les musiciens catholiques de subir l'influence des idées sérieuses de la Réforme, et l'on peut citer tel harmoniste catholique (Erbach, par exemple) dont la manière d'écrire fut évidemment modifiée par le protestantisme naissant.

Pour donner une idée de la vitalité des productions dues aux premiers élans de piété de la Réforme, je citerai en premier lieu *Jean Eckard*, un élève d'Orlando de Lassus (né à Mülhausen en Thuringe 1533-1611), qui s'attacha au margrave de Brandebourg, duc de Prusse, et composa des chorals à cinq parties qu'on exécute encore présentement à Mülhausen. Ce fut encore Eckard qui écrivit pour les églises de Prusse des chants pour toutes les fêtes de l'année (1598), « ouvrage d'un ensemble vigoureux et expressif, singulièrement délicat et ingénieux dans le détail, d'une intelligence facile et par cela même extrêmement populaire [1] ». Avec quelle avidité, en effet, le peuple ne se repaissait-il pas de ces sentiments et de cette musique si nou-

1. Winterfeld

veaux pour lui ! C'est ainsi que tout naturellement, on peut l'affirmer, le cantique protestant devint la forme de la poésie populaire. Dans la demeure du paysan, dans le château comme dans l'humble échoppe de l'artisan, retentissaient alors ces chants consolateurs, et la Réforme, emportée sur les ailes de la musique, pénétra avec cette dernière dans les coins les plus reculés de l'Allemagne[1]. Comment le pauvre peuple de cette époque aurait-il pu séparer ces chants d'avec la religion, dont le but suprême est aussi de nous consoler? On explique donc aisément la façon dont il identifia la musique avec l'exercice du culte : présentement encore, dans certains districts industriels de la Thuringe, l'ouvrier père de famille, avant de commencer le travail de la journée, réunit les siens et remercie Dieu de ses bontés en chantant un de ce vieux cantiques lar-

1. Dans le milieu du XVII[e] siècle, on a recueilli plus de huit mille hymnes ou chorals mis sur dix-neuf cents ou deux mille mélodies différentes. Un siècle plus tard, *Moser* a dressé un catalogue de plus de cinquante mille cantiques et chants spirituels imprimés en Allemagne; tandis que *Natorp*, dans notre siècle, a recueilli avec *Kessler* plus de trois mille mélodies sacrées. (Voir *Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten.* Essen Bœdeker, 1817.) — Natorp (1774-1846), docteur en théologie, professeur au gymnase d'Elberfeld, pasteur à Essen et conseiller de consistoire à Munster, a puissamment aidé à l'enseignement du chant dans les écoles ; il a employé la notation en chiffres, mais du moins avec intelligence. Ses petits manuels de l'art du chant sont des chefs-d'œuvre et ont eu plus de douze éditions. Rinck les estimait spécialement.

ges et simples auxquels les enfants s'associent avec respect, ressouvenir touchant de la foi de leurs pères et des luttes qu'ils eurent à endurer pour elle [1].

La même direction donnée à l'art allemand par Luther fut suivie par les élèves d'Eckard, *Stobæus* (mort en 1646), dont le légiste de Kœnigsberg *Valentin Thilo* nous a laissé un éloge funèbre, et *Henri Albert* (1604-1651), dont on chante encore quelques compositions en Saxe et en Prusse. *Jean Crüger* (1598-1662), qui habita quelque temps Presbourg, continua la tradition des Walther et des Eckard. Doué d'un esprit méthodique remarquable, il mit tous ses soins à traiter régulièrement les harmonies variées de ses beaux chorals, qu'on a réédités à une époque récente [2].

Le célèbre historien et compositeur *Prætorius* (1571-1621), les deux *Jean-Georges Ebeling*, *Joachim Neander*, de Brême, dont les chorals ont joui de tant d'estime, développèrent aussi leur talent dans ce même ordre d'idées.

Henri *Schütz* (1585-1682), que ses contemporains ont surnommé « le père de la musique allemande », continua la tradition des Eckard et des Crüger en empruntant des éléments nouveaux à l'école de musique de Venise, alors si fertile en inventions de tout genre. C'est ainsi que nous voyons

1. Baron G. de Tücher, *Kirchengesang and geistliche lieder.*

2 Berlin, Eichler, 1835.

apparaître dans les œuvres de Schütz le duo, le trio, l'air, qui étaient alors des formes nouvelles. Il sut de même employer les instruments pour accompagner les voix. Il mit en musique la « Passion », ce sujet que tant de ses compatriotes traitèrent après lui et qui devint le canevas sur lequel Bach devait écrire son chef-d'œuvre. Le manuscrit de la *Passion* de Schütz est conservé à la Bibliothèque de Dresde. Il mourut dans cette dernière ville, où il occupait le poste de maître de chapelle [1].

La *Passion* de Schütz n'est certes point la première des tentatives de ce genre faite en Allemagne, car « l'oratorio » est une des productions de l'art qui reçurent tout d'abord de la Réforme une véri-

1. Il écrivit le premier opéra allemand connu, *Daphné*, qui fut exécuté à Torgau à l'occasion de la noce de la sœur de l'électeur de Saxe Jean-Georges Ier.

La brièveté de cette étude m'oblige de passer sous silence la célèbre école de musique de Saint-Sebald de Nuremberg et ses illustres représentants *Kindermann*, (1616-1655), *Schwemmer* (1621-1696), *Krieger* (Jean) (1652-1735), *Krieger* (Jean-Philippe) (1649-1725), *Pachelbel* (1653-1706), *Wecker* (1632-1695). Bach estimait particulièrement les productions de cette école. Je regrette aussi de ne pouvoir m'étendre sur l'état de la musique instrumentale avant Luther et sur les virtuoses ou organistes brillants de cette époque, parmi lesquels je citerai Arnold *Schlick*, organiste de la cour de l'électeur Palatin, né en 1460. Son livre intitulé : *Quelques cantiques et petits chants en tablature pour l'orgue, etc.*, fut imprimé dans l'imprimerie primitive à Mayence en 1512, et passe pour être la première tentative d'impression en ce genre.

N'oublions point non plus : 1° le très-illustre Paul

table consécration religieuse. Schütz, étant né en 1585, avait déjà trouvé plus d'un prédécesseur dans cette voie. Si l'oratorio ne tire point son origine du protestantisme naissant, il est constant néanmoins que ce dernier, en élargissant cette forme de l'art, en lui insufflant la sombre majesté qu'il portait en lui-même, en a fait un type de prière empreint d'une profonde et originale religiosité.

Les réformes accomplies par Luther étaient généralement désirées de tous les hommes consciencieux du XVIe siècle, à quelque parti qu'ils appartinssent. Tous avaient une idée fort nette du but à atteindre, bien que différant entre eux d'opinion sur les moyens à employer. Les uns voulaient à tout prix une scission avec Rome, et l'avaient même déjà consommée ; les autres désiraient simplement

Hofhaimer (1449-1537), qui, de l'avis de tous ses contemporains, joua admirablement l'orgue avec pédale, et le luth ; 2° les *Paix* d'Augsbourg (Pierre, Jacques, Egide), (de 1500 à 1600) ; 3° les deux *Schmidt* de Strasbourg ; 4° *Ammerbach ;* 5° le noble et aveugle chevalier Conrad *Paulmann* de Nuremberg, mort en 1743 ; 6° *Paumgartner,* 7° Georges de *Puttemberg ;* 8° *Étienne Mahu* (1520), qui fit imprimer en 1544, à Wittemberg, chez Georges Rhau, ses *Nouveaux Chants spirituels*, au nombre de 123, à quatre et cinq voix ; 9° *Sixte Dieterich*, dont Rhau imprima les compositions à quatre et cinq voix. On pourrait encore ranger dans cette catégorie le Flamand *Arnold de Bruges*, né vers 1480, mort en 1536, qui publia aussi chez Georges Rhau des cantiques à quatre voix. On se tromperait pourtant étrangement si l'on s'imaginait trouver en général dans les œuvres de ces hommes respectables la richesse d'idées de Carissimi ou de Frescobaldi. Tel est du moins mon avis.

voir cette révolution s'opérer sans secousses, sur l'initiative même de l'Église. Parmi ces lumineux esprits on doit citer en première ligne saint Philippe de Néri, l'illustre fondateur de la confrérie de la Sainte-Trinité et de la congrégation de l'Oratoire. Trop éclairé pour ne point voir l'indifférence religieuse des masses et les scandales dont la maison de Dieu était chaque jour le témoin, il chercha par un pieux stratagème à tourner au profit de la religion la passion que les populations méridionales ont en général pour le spectacle, en représentant devant elles les principaux épisodes de l'histoire sainte. Les jeunes ecclésiastiques qui faisaient partie de sa congrégation se plaçaient devant l'église pour appeler le peuple à la priere : c'est alors que, pour retenir ce dernier dans le temple, saint Philipe de Néri faisait chanter alternativement des psaumes et des cantiques par le chœur de ses congréganistes et l'assemblée des fidèles, puis, dramatisant les vieux récits de la religion chrétienne, il mettait en vers les paraboles du « bon Samaritain », de « l'Enfant prodigue », ou bien l'histoire de « Tobie ». *Animuccia*[1], directeur de la chapelle pontificale, et après lui *Palestrina*, tous deux amis de saint Phillipe de Néri, écrivirent du vivant

1. F. Danjou a reproduit, dans la livraison de décembre 1847 de sa *Revue de musique religieuse*, un des cantiques écrits par Animuccia en 1560 pour l'oratoire de saint Philippe de Néri : *Reine des cieux, ô divine Marie, etc.*

de ce dernier la musique chantée à ces pieuses cérémonies, nommées alors *azioni sacre*. Elles se célébraient en général dans une salle adjacente à l'église où l'on venait de procéder au service divin ; cette salle, nommée oratoire (en italien *oratorio*), donna son nom à la pièce de musique religieuse dont il est ici question.

Dès la plus haute antiquité nous voyons l'élément dramatique associé aux différents cultes. Dès que le christianisme se sentit solidement établi dans le vieux monde romain, les prêtres, isolés au milieu des populations barbares, suppléèrent au défaut d'instruction des masses par la représentation de nos principaux mystères. On y voyait figurer à la fois Dieu le Père, la Vierge Marie, les Anges et Jésus. L'auditoire naïf qui assistait à ces cérémonies était souvent, paraît-il, singulièrement impressionné, si nous en croyons les faits historiques cités à l'appui [1].

On rapporte, par exemple, que lors de la représentation d'un drame sacré, *les Vierges sages et les Vierges folles*, représentation donnée en 1322

1. On conserve à la Bibliothèque nationale, nº 1139 du fonds latin, trois manuscrits (fragments de mystères) qui datent de la fin du Xe siècle : 1º Les Vierges sages et les Vierges folles ; 2º les Saintes Femmes au tombeau ; 3º la Nativité de J.-C. Ces spectacles étaient donnés dans le chœur même de l'église et les acteurs étaient des membres du clergé. Consulter à cet égard les travaux de MM. Leroy, Magnin, de Montmerqué, Francisque Michel, Jubinal, etc.

à Eisenach, devant l'électeur Frédéric, il y eut une scène dans laquelle cinq vierges folles imploraient en vain la Vierge Marie et les saints, les suppliant d'intercéder pour elles près le trône de Dieu et de leur faire ainsi ouvrir les portes du paradis. L'électeur, indigné de l'inutilité de ces supplications, s'écria avec colère : « A quoi servent donc le christianisme et les œuvres pies, si les prières mêmes des saints ne peuvent nous procurer aide et pardon? » Son émotion fut si profonde qu'il eut une attaque d'apoplexie à la quelle il succomba peu après.

L'innovation de saint Philippe de Néri consiste en réalité dans l'adjonction pratique d'un nouvel élément, la musique, au « drame sacré[1] ». Carissimi, s'engageant dans la même voie à la suite d'Animuccia et de Palestrina, donna à cette sorte de cantate sacrée une perfection jusqu'alors inconnue dans le récitatif: ses chœurs mêmes peuvent passer pour être singulièrement dramatiques. En consultant les titres de ses principaux ouvrages, *Jonas*, *Jephté*, *Job*, *David et Jonathan*, etc., on devine aisément dans quelles régions se tint habituellement l'esprit de ce grand homme.

Les Allemands s'approprièrent tout d'abord cette forme dramatique de l'oratorio et la rendirent dans la suite de plus en plus musicale. Un prêtre récitait la partie de Jésus, un autre celle de l'Évangé-

1. Il existe pourtant des *Danielspielen, avec musique*, remontant à l'année 1250.

liste, un troisième les autres récits individuels, puis enfin le chœur remplissait le rôle du peuple (*turba*) et des disciples : c'est du reste encore la façon traditionnelle dont se récite présentement la Passion à la chapelle Sixtine.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, certaines congrégations protestantes prirent l'habitude d'exécuter entièrement la Passion en musique. D'après de Winterfeld [1], la plus ancienne Passion composée par un musicien protestant se trouve dans le livre de Keuchenthal publié en 1573. Le texte y est traité sous la forme d'une psalmodie récitée et entremêlée de chœurs. Cette Passion commence et finit par un chœur à quatre parties. Une autre Passion du même genre se rencontre dans l'Hymnaire de Seleneca, imprimé en 1587.

Le grand mérite de Schütz, mérite indiscuté, consiste surtout dans ce fait qu'il sut frapper sa musique au coin de l'originalité germanique : il écrivit du reste sa Passion pendant la guerre de trente ans, cette autre « Passion des Luthériens », rude école, en vérité, qui trempa leurs âmes énergiques et leur ouvrit des voies jusqu'alors inconnues. En 1672, l'année même de la mort de Schütz, Jean *Sebastiani*, maître de chapelle de l'électeur de Brandebourg, publiait à Kœnigsberg une Passion à cinq voix avec basse continue et six instru-

1. *Der Evangelische kirchengesang.*

ments. Le choral, élégamment harmonisé, y joue déjà un rôle important. Nous y voyons aussi le récit évangélique *quitter la forme sèche de la psalmodie pour prendre celle du récitatif*, lequel est en général accompagné de deux violons avec violes et basses. Le peuple (*turba*) est représenté par un chœur à quatre parties, auquel l'Évangéliste se joint *ad libitum*, ce qui constitue en réalité un chœur à cinq parties. Dans les chorals, la voix supérieure est la seule partie chantée, les violes et une basse suppléent aux autres voix. Ce n'est qu'au dernier verset seulement du choral final que toutes les parties s'unissent dans un vaste *tutti*. Six ans après (en 1578), Ludwig *Daserus*, maître de chapelle du duc de Wurtemberg, composait une Passion qui fut imprimée à Munich (in-f°).

Je dois citer aussi une autre Passion du célèbre Reinhard *Keyser*, de Hambourg, intitulée « l'Agonie et la mort de Jésus », dont *Hunold Menantes* écrivit les paroles. Keyser, par les ressources de sa riche imagination, peut à juste titre passer pour avoir inspiré Bach, avec lequel il possède en commun plus d'un procédé. Bach eut d'ailleurs l'occasion d'entendre fréquemment les admirables concerts de Keyser, lorsqu'il faisait ses voyages à Hambourg dans le but d'écouter Reinken.

Keyser, Sebastiani et Schütz étaient, eux aussi, originaires de Saxe, ce pays qui eut toujours avec la Thuringe le privilége de concentrer en lui l'in-

telligence musicale de l'Allemagne. C'est aussi dans ces deux pays que vécurent le fondateur de la race des Bach, *Veit Bach*, et son fils aîné *Hans Bach*, ainsi que les trois fils de ce dernier.

Weimar, Gotha, Mülhausen, Erfurt, Eisenach, Arnstadt, furent les principales villes où les membres de cette famille si nombreuse exercèrent pendant près de cent cinquante ans la profession héréditaire de musicien de ville et d'organiste, villes tellement imbues des idées de la Réforme que nous arrivons à estimer tout naturel l'épanouissement merveilleux du génie de Bach dans un pareil milieu.

Le grand cantor naît en effet à Eisenach, la poétique ville de Thuringe[1], dont la physionomie n'a guère changé depuis 150 ans. On y voit toujours la vieille église au milieu des tilleuls, et aussi cette multitude de dauphins et de dragons ailés qui s'élancent dans la rue en servant de gargouilles aux toits des maisons. A côté de la ville domine encore la Wartburg, le château des orgueilleux landgraves, dont les murailles avaient jadis été témoins de la fameuse lutte du Tannhäuser. Ces mêmes murailles devaient abriter plus tard le chevalier

1. *Christian-François Paullinus*, dans ses *Annales Isenacenses* (Francofurti ad Mœnum, 1698, page 237), dit à propos d'Eisenach : « Claruit semper urbs nostra musica. Et quid est *Isenacum* κατ᾽ ἀναγρ. quam *in musica*, vel *Isnacum, canimus?* » Ceci me semble un peu tiré par les cheveux, mais l'anagramme est joli.

Georges, le même homme qui parcourait quelques années auparavant les rues de la vieille cité voisine en mendiant son pain. Comment Bach n'aurait-il point été impressionné par de pareils souvenirs ? Il aimait et respectait tant Luther ! Quand il traitait un chant du moine d'Eisleben, il apportait un soin scrupuleux à n'en point altérer une seule note, estimant par là qu'un pareil esprit était trop supérieur pour n'avoir pas eu de bonnes raisons de faire et d'écrire tout ce qu'il avait fait ou écrit [1]. Bach comprenait mieux que personne la grandeur et la poésie de Luther : ce dernier est en effet sa raison d'être à lui-même; la tristesse pénétrante et la poésie des mélodies de Bach sont des traits empruntés au caractère de Luther tout autant que la grandeur et la majesté de ses doubles chœurs. Les mêmes raisons qui ont fait aimer Luther en Allemagne ont aussi fait aimer dans ce pays Bach et sa musique.

1. Bach aimait à introduire dans ses œuvres les larges chants du réformateur. Dans la première partie, par exemple, de son oratorio de Noël, nous voyons reproduit le chant du cantique de Noël de Luther : *Gelobet seist du Jesu-Christ*, et encore celui-ci qui est toujours de la composition de Luther : *Von Himmel hoch da Komm ich her* ; je cite ces deux exemples pour mémoire, mais ils ne sont point les seuls.

On peut consulter aussi l'ouvrage de Franz Commer: *Sammlung der Besten Meisterwerke des* 17 *und* 18 *Jahrhundert's für die Orgel,* excellente collection qui contient des inventions et variations de tout genre écrites par les premiers maîtres de l'Allemagne sur les mélodies chorales de Luther (Berlin, Bote et Bock).

De même que les universités furent le foyer le plus actif de la propagande dogmatique de la Réforme, de même aussi on peut dire que c'est dans les écoles de musique de l'époque, écoles dirigées en général par des cantors d'un haut mérite, qu'il importe de chercher les vestiges de cet enseignement sévère de la musique qui devait aboutir à l'étonnante vulgarisation dont cet art fut l'objet au XVIIe siècle [1]. Parmi ces écoles, deux surtout, établies dans les principales villes de Saxe,

1. Les enfants recueillis dans les écoles avaient la permission de parcourir les rues et de chanter à la porte des maisons dans le but d'obtenir quelque aumône pour subvenir à leur entretien ; c'était là un excellent moyen de vulgarisation de la musique. N'oublions point non plus les corporations de musiciens de ville et les nombreuses bandes de musiciens ambulants qui aidèrent tant à populariser le chant. A ces causes il importe d'ajouter le travail opiniâtre et l'amour exclusif des cantors de cette époque pour l'art lui-même. Pendant deux cents ans, ces hommes pauvres, et qui nous sont inconnus pour la plupart, travaillèrent avec un zèle enthousiaste pour le chœur de leur église et dans l'intérêt pur de la musique. Nous verrons dans le cours de ce livre que Jean-Sébastien Bach, accablé de besogne, parvint à produire non-seulement un nombre considérable de morceaux de tous genres pour orgue et clavecin, mais encore des messes, concertos, oratorios, motets, suites pour orchestre, etc., etc., et encore, chose inouïe! cinq séries complètes de cantates pour chœurs, solos et orchestre (*Kirchen musiken*) pour tous les dimanches et fêtes de l'année. — Un homme d'un haut mérite encore, *Tag*, cantor à Hohenstein pendant cinquante-trois ans (1735-1811), donnait journellement douze leçons outre son service d'organiste, ce qui ne l'empêchait point de composer chaque semaine une cantate dont il écrivait lui-même les parties séparées, et qu'il faisait répéter et exécuter par le chœur de son église. Il était encore bien heureux, s'il rencontrait une

avaient acquis une grande célébrité, la *Kreuzschule* [1] de Dresde et la *Thomasschule* de Leipzig. C'est dans la dernière de ces écoles que Bach vécut vingt-sept ans, y remplissant les fonctions de cantor; il succédait à plusieurs hommes dont le nom est resté célèbre en Allemagne [2].

L'école Saint-Thomas fut fondée vers l'an 1213 environ par des religieux de l'ordre des Augustins; elle était destinée à l'instruction et à l'éducation des fils de bourgeois de Leipzig. Elle possédait en même temps une sorte d'« asile » ou d'école de charité, où l'on recevait des enfants auxquels on donnait gratuitement l'instruction en échange de quelques services, dont le principal était de chanter la musique dans les églises de la ville pendant les cérémonies religieuses [3]. L'étude de la musique marchait de pair dans l'école avec celle de la philosophie et des classiques. Les cantors de la Tho-

personne s'intéressant à son œuvre, de lui en fournir une copie écrite tout entière de sa main, et qu'il n'aurait jamais songé à faire payer.

1. Burney en a écrit l'histoire dans son *Voyage musical en Allemagne*.

2. Parmi ces cantors, on peut citer Johann *Urban* (1439), Wolfgang *Jünger* (1536-1540), Sethus *Calvisius* (1594-1615), Johann Herrmann *Schein* (1615-1630), Tobias *Michaelis* (1657), Sébastien *Knüpfer* (1676), et enfin *Schelle* et *Kuhnau*.

3. Dans les règlements de l'école Saint-Thomas (de Gessner, 1733), titre 6, 51, on lit : « *Scholam musicam voluere Thomanam esse majores nostri, et quidquid in templis urbicis musicum est per hujus alumnos transigi.* »

masschule semblent donc avoir été tout d'abord aussi respectés et considérés que les autres professeurs de science et de littérature. Cela résulte clairement du recueil des annales de l'école, où l'on voit toujours le nom du cantor fraternellement associé à ceux des autres maîtres. Au moment où éclata la Réforme, le fameux *Georges Rhau* était cantor de la Thomasschule. Ami de Mélanchthon et de Luther, il fut appelé par ce dernier à Wittemberg pour y remplir de nouveau les fonctions de cantor, occupation qu'il variait en imprimant les ouvrages sortis de la main de Luther, de Walther et d'autres musiciens contemporains. On raconte qu'à l'époque où Georges Rhau était à Leipzig, il écrivit parmi d'autres compositions un *Veni sancte spiritus* qu'il fit inopinément chanter à ses élèves à l'occasion de l'ouverture d'une discussion publique par Mosellanus. L'effet en fut tellement écrasant que les auditeurs tombèrent tous à l'instant à genoux.

Le nombre des enfants de charité ou « *Alumni* » n'était alors que vingt-deux. Sous le professorat de Bach le nombre s'en accrut jusqu'à cinquante-cinq. On leur donnait le dîner, le souper et le logement dans les bâtiments de l'école ; ils recevaient en outre une gratification en argent. Cette école a été la pépinière d'où sont sortis aux XVIIe et XVIIIe siècles d'excellents maîtres danois, suédois, hongrois, prussiens et polonais. Je viens de citer la

Thomasschule de Leipzig comme un type de l'école de musique protestante au XVI[e] siècle, mais elle n'était point la seule en ce genre. Sans parler de celle de Dresde, je citerai les écoles de Magdebourg et de Wittemberg, la première dont Walther fut le cantor, la seconde illustrée par le professorat de Rhau : toutes deux remplissaient le même but. Celle de Nuremberg mériterait une notice spéciale. C'est encore dans ce beau et privilégié pays de Saxe [1] (électorat de Saxe, cercle de haute Saxe) que nous trouvons réunis, dans notre siècle même, le plus grand nombre de musiciens et d'organistes solides et consciencieux. Il suffit de citer les Schneider, Rust, Hesse, Haupt, Tœpfer, Rinck, Merkel (de Magdebourg), Rubke (de Halle), pour se faire une idée des belles intelligences musicales écloses en ce pays. C'est encore dans la Saxe prussienne, à Quedlimbourg, qu'est né un admirable compositeur d'orgue, *Thiele*, inconnu en France. Organiste et carillonneur à l'église Saint-Nicolas de Berlin, il mourut fort jeune, nous laissant des sonates d'orgue qui sont égales, sinon supérieures, à celles de Mendelssohn. Présentement l'école Saint-Thomas de Leipzig a une soixantaine d'*Alumni*. Elle a

1. C'est encore en Thuringe qu'est née dans notre siècle même la coutume des festivals, qui devait avoir une si décisive influence sur les mœurs musicales de l'Allemagne. Il est peu connu que ces solennités musicales ont été inaugurées en 1804, à Frankenhausen, par G. F. Bishoff, qui y fit exécuter la *Création* de Haydn.

conservé sa renommée d'autrefois grâce aux excellents artistes qu'elle a formés dans ce siècle, et parmi lesquels je citerai *Reissiger*. Quand on a le bonheur et l'honneur de posséder des maîtres du mérite de ceux qui professent au Conservatoire et à l'école Saint-Thomas de Leipzig, un pareil résultat ne doit surprendre personne. Tous ces excellents professeurs se sont inspirés et s'inspirent de Bach : cela explique aussi bien leur supériorité personnelle que celle de leur enseignement pratique [1].

J'ai dit plus haut que Luther était essentiellement Allemand : il avait des qualités qu'on voit rarement réunies dans un même homme, et qu'on estime même incompatibles entre elles. Il était à la fois un rêveur mystique et un homme d'action ; ses pensées n'avaient pas seulement des ailes, elles avaient encore des mains, comme le dit fort bien Henri Heine. Bach, lui aussi, était un rêveur. Combien de morceaux n'avons-nous point de lui qui éveillent dans notre âme un monde de mélancolie et de tristesse!

1. Le professeur Richter, par exemple. L'Allemagne n'a pourtant point le privilége exclusif de posséder d'excellents maîtres ; sans parler de l'Angleterre avec Smart, Spark, Best, etc,.. et de la Belgique avec Lemmens, nous avons aussi en France des hommes éminents dans la personne de MM. Saint-Saëns, César Franck, etc. N'oublions point le regretté Boëly, d'une science et d'une correction si exemplaires ; admirateur passionné de J. S. Bach, il exécutait merveilleusement ses œuvres d'orgue.

Car il est tout subjectif, à la différence de son rival Hændel; mais quelle complexité harmonique ne combine-t-il point avec cette rêverie! Activité de corps, activité d'intelligence, il sut allier les choses les plus diverses, il s'exerça dans tous les genres : lui aussi, il eut des mains et des pieds, et Dieu sait de quelle admirable manière il sut s'en servir; aussi doit-il rester dans notre esprit comme le type idéal du musicien [1]. On a voulu le comparer à Palestrina, que cet excellent abbé Baini (dans ses élucubrations biographiques) traite sans cesse de *principe della musica;* mais Bach diffère de ce dernier comme le genre diffère de l'espèce. Bach écrivait *a capella* tout aussi bien que le Prénestin, il avait en plus une vie et une puissance, une chaleur de prière et de passion que ne possédait guère le chantre de la chapelle Sixtine [2].

1. Zelter, dans sa *Correspondance avec Gœthe* (vol. 3, page 424), soutient assez justement que la grande et saine tradition de la musique d'église, au point de vue esthétique, a passé de Luther à J. S. Bach.

2. On a voulu les peindre en deux mots en disant que Bach fit pour le choral ce que Palestrina avait fait pour le chant grégorien. Cette définition est aussi courte qu'inexacte; il suffit en effet de savoir lire une partition pour mesurer l'énorme supériorité du cerveau de Bach sur celui de Palestrina. Sans parler de l'immense talent de Bach à l'orgue et au clavicorde, il suffit de citer sa puissante faculté créatrice à l'orchestre et dans toutes les branches de l'art musical pour établir solidement cette supériorité. Les épithètes admiratives que Baini a semées avec profusion dans les deux gros volumes qu'il a écrits sur la vie de Palestrina ne sauraient suppléer l'insuffisance de ses

Bach est assurément dominé par la grande figure de Luther ; mais, si nous voulons être exacts et choisir des hommes pour personnifier cette révolution de la pensée qu'on a nommée la Réformation, nous devrons placer aux pieds du colosse, d'un côté Mélanchthon, le doux Philippe, l'érudit commentateur des dogmes nouveaux, et de l'autre le

démonstrations. Pourrait-on croire, par exemple, que cet admirateur cataleptique de Pierluigi ne s'est jamais donné la peine de visiter la patrie de son héros, le bourg de Palestrina, situé à quelques kilomètres seulement de Rome! Il fait naître Giovanni Pierluigi en 1524, tandis qu'une simple inspection dans les archives de la ville de Palestrina lui eût fait voir que Pierluigi était né en 1514, que son nom de famille était *Sante*, etc., etc., toutes choses qu'il ignorait et qui furent découvertes par un de ses élèves nommé *Cicerchio*, lequel eut du moins le courage de faire quelques milles pour savoir la vérité. Le même Baini, dans l'ouvrage que je viens de citer, traite par-dessous jambe Josquin des Prés, Arcadelt, Willaert et Orlando de Lassus, lequel n'a, selon lui, ni idées, ni mouvement, ni âme! etc... L'article que M. Fétis consacre à Baini dans la biographie des musiciens est d'une bénignité incompréhensible, et j'estime qu'un homme peu versé dans les choses de l'art qui lirait, dans l'ouvrage précité, les articles consacrés à Mendelssohn et à Baini, ne pourrait s'empêcher de trouver que ce dernier personnage est un musicien de beaucoup supérieur au compositeur allemand. Il me semble difficile de faire l'éloge de l'esprit et de la méthode qui présidèrent à cette compilation. Voir, par exemple, à la page 27e du Ier volume, le passage où l'abbé affirme, avec une mansuétude toute cléricale, que Goudimel, le maître de Palestrina, a été justement assassiné (*meritamente*) lors de la Saint-Barthélemy.

Le livre de Baini n'a de valeur que par la reproduction des précieux manuscrits que l'abbé eut à sa disposition dans les riches bibliothèques du Vatican et de la chapelle pontificale.

savant J. S. Bach, dont les œuvres sont une exégèse immortelle des sentiments religieux et passionnés du grand réformateur.

F. GRENIER.



NOTICE SUR FORKEL

JEAN-NICOLAS Forkel naquit le 22 février 1749, à Meeder, petit village de Saxe-Cobourg, où son père exerçait la profession de cordonnier. Doué d'un penchant irrésistible pour la musique, il se procura tout d'abord quelques livres traitant de cet art, et les étudia avec l'aide du maître d'école de son village. Comme Hændel, il trouva dans le grenier de sa maison une vieille épinette qu'il rajusta comme il put, et sur laquelle il se mit à travailler les œuvres des vieux organistes de son pays. De même que Bach, il fut admis dès l'âge de treize ans dans le chœur de l'église paroissiale de Lunebourg, où il commença réellement à développer son instruction musicale. A dix-sept ans il obtint la place de cantor à Schwerin, où il jouit de l'estime et de l'amitié du grand-duc. A vingt ans nous le voyons quitter Schwerin, et se rendre à Gœttingue, où il

donne des leçons de musique pour vivre ; il étudie en même temps les langues vivantes à l'Université de cette ville, se préparant ainsi à lire couramment et avec fruit les ouvrages de littérature musicale étrangère. A vingt-neuf ans il devient directeur de musique de l'Université, qui lui confère, l'année suivante, le diplôme de docteur en philosophie et en musique. Il vécut dès lors à Gœttingue jusqu'en 1818, époque de sa mort.

On ne peut s'empêcher de trouver quelque ressemblance entre sa destinée et celle de Bach : la même culture de l'art sérieux, la même ténacité au travail, la même existence paisible s'écoulant pour la plus grande partie dans une ville d'Université, les mêmes traits se retrouvent dans ces deux hommes. Bon organiste dans le style de Bach, il poussait jusqu'à l'adoration le sentiment de respect que lui avait inspiré le grand homme, aussi lui consacra-t-il une partie de ses travaux. L'influence de Bach sur une pareille intelligence se comprend d'autant mieux que l'enseignement du vieux cantor se perpétuait d'une manière active et durable dans le milieu où vécut Forkel, par les soins des premiers virtuoses et organistes de ce pays, tels que C. P. E. Bach, Agricola, Kirnberger, etc., et les autres glorieux élèves que le maître avait su former. Nul écrivain n'a donc pu, mieux que Forkel, parler de la musique d'orgue du grand cantor et de son interprétation.

Il aima particulièrement Kirnberger, dont il vante dans son livre le système d'harmonie comme étant le seul rationnel, ce en quoi il s'expose beaucoup[1]. Il est juste d'observer qu'au temps de la jeunesse de Forkel, les personnes chargées de l'enseignement de la musique n'avaient point une idée bien exacte de la tonalité et des différences fort nettes qui séparent notre gamme de la même gamme du plain-chant, car ces questions sont bien plutôt du domaine de la philosophie que de celui de la composition. Certes, il est impossible d'écrire mieux que ne l'ont fait Bach et ses élèves; il est probable néanmoins que ce grand homme leur enseignait la

1. La partie théorique du système de Kirnberger n'est point tirée des œuvres de Bach, comme le prétend Forkel (chap. VII). Bach n'a fait que fournir une quantité considérable de faits dont Kirnberger a donné une explication plus ou moins empirique. Ce dernier prend pour base de son système d'harmonie l'accord de tierce et quinte dans les différentes formes qu'il revêt dans la gamme diatonique (accords parfait majeur, parfait mineur et de quinte mineure). Kirnberger exposa ces idées en 1773, dans un livre publié à Berlin sous le titre : *Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie*. Cette théorie, développée par Türk en un ouvrage moins succinct, *Anweisung zum Generalbass spielen*, peut conduire l'élève à une connaissance approfondie de la langue musicale, mais n'est point absolument logique: elle n'admet point de prime abord certains accords de septième de la gamme diatonique, comme celui de septième sur le deuxième degré, ce qui est une lacune. Dans le même ordre d'idées, la théorie de Godefroi Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, etc.) et celle de Schicht (*Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System*) sont plus satisfaisantes.

composition d'une façon toute pratique, leur donnant la raison *immédiate* des règles sans s'élever au concept philosophique des rapports de tonalité.

Forkel s'était lié d'amitié avec *Schicht*, homme instruit, harmoniste distingué, qui devint plus tard cantor de l'école Saint-Thomas. C'est avec lui qu'il entreprit cette publication des œuvres d'orgue et de clavecin de Bach, à laquelle il est fait allusion dans le cours de ce livre. Forkel s'était formé une belle bibliothèque de musique : grâce à elle et aussi à celle de l'Université de Gœttingue, il put recueillir un nombre considérable de faits pour servir à son *Histoire de la musique*[1], qui devait avoir six volumes, mais dont deux volumes seulement parurent.

C'était pour le dernier volume de cet ouvrage que Forkel réservait les documents concernant Bach et son œuvre ; mais, prévoyant l'impossibilité de terminer de son vivant cette véritable encyclopédie de la musique, il semble du moins, dans sa brochure sur la vie et les œuvres de Bach, avoir voulu s'empresser de payer de suite à ce grand homme un réel et mérité tribut d'hommages et de reconnaissance. Parmi les ouvrages remarquables de Forkel, on peut encore citer sa *Bibliothèque critique de musique*[2], et sa *Littérature générale de la mu-*

1. *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vol. in-4. Leipzig.

2. *Musikalisch-Kritisch Bibliothek*. Gotha, 1779.

sique[1]. C'est dans ce dernier ouvrage que se trouve réédité le rarissime *Diffinitorium* de Tinctoris.

Forkel avait pendant longtemps travaillé à la mise en partition de messes, motets, etc., de compositeurs du commencement du XVIe siècle, tels que Josquin, Brumel, Obrecht, Ockeghem, etc., dont les œuvres sont de toute rareté. Un conseiller de régence de Vienne, *Sonnleithner*, lui avait commandé ce travail qui fut entièrement gravé et imprimé. Une épreuve d'essai fut envoyée à Forkel, qui la corrigea; mais dans l'intervalle les Français, après la bataille d'Iéna, entrèrent à Leipzig et, pénétrant dans l'imprimerie, fondirent les planches de l'ouvrage pour en faire des balles. Le précieux et unique exemplaire corrigé repose dans la Bibliothèque impériale-royale de Berlin.

Forkel fut un digne et excellent homme dans toute l'acception du mot : il aima son pays comme toute âme droite le doit faire, cela suffit pour expliquer les quelques traces de chauvinisme qu'on aperçoit au travers du livre. De même qu'il est fier de proclamer bien haut la nationalité de Bach, de même aussi il aime à railler quelquefois (d'une manière fort bénigne, il le faut reconnaître) les goûts légers et la musique si peu sérieuse des Français; en cela il ne faut point oublier qu'il est d'un pays où un grand philosophe, Kant, s'est permis de pro-

1. *Allgemeine Litteratur der Musik*. Leipzig, 1792.

restée, après la mort de ce dernier, avec deux filles non mariées et deux fils en bas âge, situation assurément bien digne d'intérêt. Elle vendit, paraît-il, pièce à pièce certaines œuvres de son mari pour se procurer du pain [1]. La plus jeune des filles de Bach, *Regina-Susanna*, fut presque contrainte de mendier à l'âge de cinquante-huit ans, vers l'an 1800. J'en reparlerai dans ce livre.

Pour se faire une idée des scrupules de cet honnête Forkel, il faut lire le passage de son livre où, parlant de l'édition du « Clavecin bien tempéré », à

1. C'était alors le bon vieux temps, ce temps de mœurs naïves, comme se plaisent à le répéter certains intéressés. Beau temps, en vérité, que celui où l'artiste était souvent condamné à périr de faim quand il ne savait point se courber et descendre au rôle de valet! Avant qu'un Colloredo (prince-évêque) ait voulu obliger Mozart à manger avec ses domestiques, *Eberlin*, le savant et illustre Eberlin, avait été *porte-plats* de Sa Grandeur l'évêque de Salzbourg Le prince Esterhazy tutoyait Haydn, et pour l'appeler lui disait *moricaud* tout court (le teint de Haydn était hâlé). Ces manières de grand seigneur ressemblent fort aux mœurs populacières de nos jours, mais il ne faut point oublier qu'en Allemagne, au siècle dernier, les musiciens placés au service des princes n'étaient guère que des domestiques et en avaient toute la soumission. Leur position pécuniaire était donc en général déplorable : on préfère l'excès contraire, et voir, par exemple, *Kalkbrenner*, musicien d'une suffisance égale à son insuffisance (ce qui est beaucoup dire), acheter, comme Georges Brown, un château sur ses économies. Pour arriver à un pareil résultat, il faut être un rusé compère, selon le mot de Mendelssohn. Tous ne possèdent point ce savoir-faire. C'est ainsi qu'on voit, de nos jours mêmes, nombre d'excellents compositeurs en proie souvent à une odieuse exploitation: *Gounod* en est un déplorable exemple.

laquelle il coopérait, il se qualifie lui-même fort durement pour avoir préféré, dans un certain morceau, une version régulière, mais dure à l'oreille, à une variante fautive et d'excellent effet, que Bach avait écrite ainsi avec intention. Il ne pouvait se pardonner sa timidité. Il existe bien peu d'artistes capables de ces scrupules quand ils tiennent dans leurs mains les œuvres d'un de leurs confrères [1].

1. Pour n'en citer qu'un exemple, *Hummel*, « si fort sur les octaves », comme disait Mendelssohn, semble s'être permis parfois de considérer les œuvres de Beethoven comme les siennes propres, ce en quoi il errait assurément, car des dernières on pourrait changer ou retrancher des passages entiers sans en altérer l'esprit, ce qui n'est guère le cas avec les premières. (Voir, par exemple, la réduction par Hummel pour piano, flûte, alto et violoncelle, de l'admirable symphonie pastorale de Beethoven, édition Schonemberger, de Paris : 63e mesure du premier allegro; 73e mesure de l'andante *in fine*; 99e et 100e mesures du même andante, à la basse ; 4e mesure, 2e triolet de l'allegretto final, etc., etc.) J'opposerai à cette inqualifiable manière d'agir la conduite de Hans de Bulow et de Marx avec Bach, de Robert Franz avec le même Bach, de Mozart avec Hændel et son *Alexander's Feast*, de Mendelssohn avec le même Hændel et son *Israël en Egypte*, de Henselt avec Weber, etc., etc. Dans les *Mémoires* de Moschelès (chap. 12 du IIe vol.), nous trouvons une note sévère sur Hummel, au sujet des impertinentes licences qu'il prenait avec le grand Beethoven. Moschelès a écrit une excellente réduction pour piano des symphonies de Beethoven. Tandis qu'il se livrait à ce travail, il s'avisa de consulter l'arrangement que Hummel avait fait de la symphonie en *la* (no 7). Grand fut son étonnement en présence des *perfectionnements* apportés par le pianiste de Weimar à l'œuvre de Beethoven. Exemple : « Tout le rhythme des basses est altéré au commencement du premier allegro. A la fin de la onzième page, *il supprime dix mesures;* à la trentième page, *il supprime vingt-deux me-*

L'oubli dans lequel Bach était tombé dans son propre pays a été l'objet d'une réparation éclatante dans notre siècle. Forkel avait préparé les voies à cette restauration ; mais il était mort depuis une dizaine d'années quand apparut enfin le premier résultat de tant d'efforts. Le 12 mars 1829, la *Singakademie* de Berlin exécuta, sous les auspices de Mendelssohn, l'œuvre magnifique qu'on appelle la *Matthæus-Passion*. Cette partition avait dormi cent ans dans le silence et l'oubli, c'est-à-dire depuis le jour du vendredi saint 1729, où elle fut donnée à Leipzig. Zelter, directeur de la *Singakademie* et maître de Mendelssohn, avait aidé de tout son pouvoir aux répétitions si difficiles de cet ouvrage. Sous les auspices de Mendelssohn encore [1], le 23 avril 1843 eut lieu à Leipzig l'inauguration d'un monument en l'honneur de Bach : il est placé vis-à-vis de

sures (!!!) » Ceci paraît à peine croyable. Et dire que dans une séance de musique de chambre, il m'est arrivé de subir les reproches d'un homme fort aimable, dilettante le plus dilettante que j'aie jamais rencontré (selon l'expression de Mendelssohn), pour m'être refusé obstinément au désir qu'il m'exprimait d'exécuter les variations en quatuor que Hummel s'est permises sur le texte des symphonies de Beethoven. Oser critiquer Hummel, moi, chétif !

1. Mendelssohn a coopéré à diverses éditions des œuvres de Bach. Dernièrement (avril 1875), on vit passer à la vente après décès d'un ami de Mendelssohn (sir W. Sterndale Bennett) un paquet de lettres adressées par Mendelssohn à MM. Coventry et Hollier, de Londres, au sujet d'une édition des œuvres de Bach entreprise par ces messieurs.

l'école Saint-Thomas, où le maître passa des jours si tranquilles et si heureux [1].

Comme Sorge, comme Bach et tant d'autres musiciens de mérite, Forkel ne put arriver à fournir une somme considérable de travail qu'en s'isolant complétement dans la paix d'une ville intelligente. Lui-même, citant Mizler, explique ainsi la fécondité du cantor de Leipzig : la situation de l'Allemagne à cette époque favorisait cette sorte d'isolement ; ce motif faisait prendre en grippe par Mendelssohn les rêves d'unité de ses compatriotes.

Forkel avait de trop fortes tendances à cultiver exclusivement la partie théorique et historique de la musique pour qu'il ait pu produire des œuvres d'art d'une inspiration supérieure : il était loin de posséder à cet égard le mérite de Kirnberger. A part trois sonates pour le piano avec accompagnement de violon et violoncelle, et un oratorio, « Hiskias », à peu près inconnu, l'œuvre musical de Forkel ne contient guère que des pièces détachées de peu de valeur. J'ai déjà dit qu'il fut forcément incomplet dans l'appréciation du génie de Bach. N'ayant jamais entendu exécuter ses grandes œu-

1. Voir plus loin quelques détails à ce sujet. Il est présentement question (août 1875) d'élever une statue à J. S. Bach à Eisenach, sa ville natale. Listz a donné dans ce but, en mai dernier, un beau concert à Hanovre. Dernièrement, à Eisenach, on a exécuté à cette même intention la *Matthæus-Passion* (juillet 1875).

vrès orchestrales et chorales, ses Passions, sa messe en *si* mineur, il ne pouvait concevoir dans son entier l'immense habileté de cet esprit. Son livre n'en restera pas moins une œuvre durable, car il y a mis l'honnêteté qui formait le fond de sa nature : il a aimé l'homme dont il a parlé, il a connu ses meilleurs disciples; plein d'une solide érudition, il cultiva les choses sérieuses et s'efforça de les faire goûter à ses compatriotes; il fut donc à la fois homme de bien et excellent critique. Un seul de ces titres suffirait assurément pour mériter notre attention et notre estime.

F. GRENIER.



PRÉFACE DE FORKEL

Depuis nombre d'années j'ai l'intention de donner au public une relation exacte de la vie de Jean-Sébastien Bach, et d'y joindre quelques recherches et considérations, tant sur son génie que sur ses travaux. Les admirateurs de ce grand homme ne sauraient en effet se contenter de la courte notice biographique[1] que MM. C. P. Emmanuel Bach et

1. Elle est comprise entre la page 158 et la page 176 du quatrième vol. de la *Bibl. mus.* de Mizler.

On trouve encore d'anciennes notices sur J. S. Bach : 1° dans l'excellent ouvrage d'Adlung, *Musica mechanica organædi* (Berlin, 1768, tom. II, page 116); 2° dans le livre de Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkunstler neuerer Zeit* (Leipzig, 1784, 1re partie, de la page 9 à la page 29); 3° dans le Lexicon de Gerber ; 4° dans le livre de Hirsching, *Historish-literarisches Handbuch* (Leipzig, Swickert, 1794, tom. I, de la page 77 à la page 80), non cité par Fétis; 5° dans l'ouvrage de C. A. Siebigke, *Museum berühmter Tonkunstler,* (Breslau, 1801, de la page 3 à la page 30); 6° dans le recueil biographique de Kühnau, *Die blinden Tonkunstler,* (Berlin, 1810); etc., etc. F. G.

Agricola, ancien compositeur de la cour de Prusse, ont insérée dans le quatrième volume de la « Bibliothèque musicale » de *Mizler* [1]. J'aurais du reste mis depuis longtemps mon projet à exécution, si je n'avais voulu terminer auparavant mon « Histoire générale de la musique ». J'avais réservé pour le dernier volume de cet ouvrage, déjà fort avancé à l'époque dont je parle, les documents recueillis pour la biographie d'un homme qui, plus que tout autre, a fait époque dans l'histoire de l'art. Mais dans l'intervalle, MM. *Hofmeister et Kühnel* [2], édi-

1. *Mizler de Koloff* (Laurent-Christophe) 1711-1778), né à Anspach, où il apprit la musique et le chant au gymnase de la ville. A vingt-quatre ans, il alla à l'université de Leipzig, où il fut gradué *magister* à vingt-sept ans. Il partit alors étudier la jurisprudence à Wittemberg; son cours fini, il revint à l'université de Leipzig étudier la médecine. Il ouvrit dans cette ville un cours de mathématiques, de musique et de philosophie. En 1738, il fonda à Leipzig, avec un ancien maître de chapelle du margrave d'Anspach, du nom de *Bümler*, une société de musique dont le premier membre fut un officier de cavalerie au service de l'Autriche du nom de *Lucchesini*. Cette société avait pour objet la solution de tous les problèmes qui pouvaient être posés sur la musique considérée comme art et comme science. Pour atteindre ce but, la société devait publier une revue en fascicules; Mizler était à la tête de cette revue dont il parut quatre volumes en dix-huit ans. C'est l'ouvrage dont il s'agit ci-dessus. Mizler s'étant mêlé de composer des odes pour clavecin, se fit tourner en ridicule par Mattheson dans le livre de ce dernier intitulé : « Base d'un arc-de-triomphe où se trouvent la vie, les œuvres et le mérite des plus habiles maîtres de chapelle, compositeurs, savants, musiciens, etc.» (1740, Hambourg). Mizler fut reçu docteur en médecine en 1747 à Erfurt. F. G.

2. *Hofmeister* (François-Antoine) (1754-1812) acheva

teurs et marchands de musique à Leipzig, annoncèrent au public leur louable résolution de publier une édition complète et correcte des œuvres de J. S. Bach : cet événement me força de modifier mon projet.

Cette entreprise des éditeurs est du plus haut intérêt pour l'art lui-même, et contribuera plus que toute autre publication du même genre à rehausser la gloire du nom allemand. Les œuvres que Bach nous a laissées sont en effet le précieux patrimoine de la nation entière : aucun autre peuple ne possède de trésor qui lui soit comparable. C'est donc rendre un grand service à son pays que d'empêcher l'altération de ces œuvres en en reproduisant le texte dans toute son intégrité ; c'est élever en même temps à l'artiste un monument durable, et toute personne à laquelle l'honneur du nom allemand est cher doit être prête à aider et à seconder de tout son pouvoir un projet aussi patriotique. J'estime qu'il est de mon devoir de rappeler au public une semblable obligation et de réveiller ainsi un noble enthousiasme dans la poitrine de tout véritable Allemand : c'est aussi la raison qui me

ses études de droit à Vienne, où il fut nommé maître de chapelle ; il donna sa démission et, partant pour Londres, s'arrêta à Leipzig, où il fonda avec l'organiste *Kühnel* un bureau de musique qui n'est autre que la maison Peters ; Hofmeister céda en 1805 sa part de commerce à son associé Kühnel (Ambroise), qui mourut en 1813, un an après Hofmeister. La maison passa alors dans les mains de Charles Peters. F. G.

fait publier par anticipation les pages qui vont suivre : elles me donneront naturellement le moyen de m'adresser à un plus grand nombre de mes compatriotes. Le chapitre, en effet, qui, dans mon *Histoire de la musique*, traite de Bach, ne sera guère lu, je le suppose, que par un cercle assez restreint de gens ayant déjà quelque instruction musicale, ce qui ne remplit point le but que je me propose ici; car je ne puis me lasser de répéter que l'art n'est point seul intéressé à préserver de l'oubli la mémoire d'un si grand homme, cette question est une de celles qui engagent l'honneur de la nation entière. Un moyen des plus efficaces pour conserver d'une façon durable les compositions musicales, consiste assurément dans leur exécution publique devant un nombreux auditoire : c'est ainsi que présentement encore un grand nombre d'œuvres de mérite continuent de se répandre dans le monde. Le public les entend avec plaisir, soit à l'église, soit au théâtre ou au concert : il se souvient plus tard de cette agréable impression, et souvent achète l'ouvrage dès qu'il est édité, sans cependant être à même dans bien des cas d'en pouvoir faire usage. Il est malheureusement fort difficile, à notre époque, d'entendre les ouvrages de Bach, car le nombre de personnes capables de les exécuter convenablement est au moins aussi restreint que par le passé. Toute autre serait la situation si Bach avait voyagé pour exécuter ses œuvres

en public; il n'en eut malheureusement ni le goût ni le temps. Mais plusieurs de ses élèves le firent à sa place, et, malgré l'infériorité de leur exécution si on la compare à celle du maître, l'étonnement et l'admiration qu'ils excitèrent dans leur auditoire prouvent avec évidence la grandeur des conceptions artistiques de l'auteur de ces œuvres. Parmi les auditeurs s'en trouvaient aussi quelques-uns qui s'empressaient de redire sur leur instrument les morceaux que le virtuose avait le mieux rendus, et qui leur avaient par cela même donné le plus de plaisir. La tâche leur était du reste singulièrement facilitée par l'indication exacte qu'ils venaient de recevoir du style approprié à ces œuvres. Il ne faut point espérer voir avant longtemps une résurrection des grandes œuvres de musique, si tout d'abord nous ne formons point de meilleurs maîtres dans cet art. L'absence de bons maîtres ! voici à proprement parler la source de tout mal musical. Le professeur sans instruction et sans talent doit nécessairement donner à ses élèves une détestable opinion des bons ouvrages : cette manière d'agir est utile à son propre crédit, il courrait autrement le risque de se voir prier par l'élève de jouer quelques-unes de ces compositions. C'est ainsi que l'enfant, après avoir dépensé son temps, sa peine et son argent à d'inutiles bagatelles, se trouve au bout d'une demi-douzaine d'années aussi ignorant en musique qu'il l'était dès le début, tandis qu'un

autre enseignement, en lui épargnant la moitié de ce temps, de cet argent et de ce travail, l'aurait lancé dans une voie où il serait allé en progressant pendant toute sa vie. L'avenir seul nous apprendra si ce mal peut être enrayé à la fois par la mise en vente, dans tous les magasins de musique, des œuvres de Bach, et par la fondation d'une association de dilettantes et d'admirateurs de ce grand génie, association destinée à mettre en évidence le mérite de ses œuvres et à en recommander l'étude. Si l'art doit rester l'art et ne veut point descendre à un niveau tel qu'il n'est plus alors qu'une simple distraction de gens désœuvrés, il est nécessaire de recourir aux ouvrages classiques plus souvent qu'on ne l'a fait ces dernières années. Bach, en sa qualité de prince des classiques passés et futurs, rendra à cet égard d'immenses services. La personne qui, pendant un certain temps, aura étudié ses compositions, saura distinguer de suite une bagatelle d'une œuvre réellement musicale, et montrera toujours une valeur artistique et une instruction supérieures, quelle que soit la branche de l'art qu'il lui plaira plus tard de choisir. Ajoutons à cela que l'étude d'un aussi éminent classique, qui a étendu dans toutes les directions le domaine de la musique, est bien faite pour nous préserver de ce savoir superficiel et borné qui constitue le goût dominant du jour. En un mot, il serait tout aussi nuisible à l'art musical d'abandonner l'étude des classiques,

qu'il serait fatal à la culture des lettres de bannir de nos écoles les auteurs grecs et latins. Les tendances de notre temps sont tout naturellement portées vers des futilités qui nous peuvent procurer une distraction immédiate et passagère ; ces tendances s'éloignent des grandes et belles choses, lesquelles ne sauraient être atteintes sans efforts et sans peine. N'en est-on pas venu au point de proposer sérieusement de bannir de nos écoles les Grecs et les Romains [1] ? Un courant tout aussi malsain traverse l'art musical, entraînant avec lui nos meilleurs classiques. Pour mon compte, ces faits ne me font éprouver nul étonnement, car l'esprit moderne est doué d'une pauvreté et d'une frivolité telles qu'il a honte d'être comparé aux auteurs qu'il voudrait proscrire, à notre Bach surtout, dont l'inspiration est exubérante de fantaisie et de science. Comment décrire dignement et selon ses mérites le sublime génie de ce prince de tous les artistes allemands ou étrangers ? Après l'honneur d'avoir été un aussi grand homme, dominant comme lui tous les musiciens de la hauteur de son étonnante supériorité, il n'y a pas, je crois, de plus grande gloire à envier que celle d'apprécier dignement son

1. Ne nous a-t-il pas été donné d'assister en France à un spectacle de ce genre lors de la fameuse discussion Gaume, Veuillot, Ventura, Landriot, sur les classiques ? Comme de juste, les deux premiers tenaient l'éteignoir.

F. G.

art merveilleux et d'en parler en parfaite connaissance. L'intelligence capable d'un pareil effort a quelque parenté avec l'âme de l'artiste lui-même : elle peut tout au moins invoquer en sa faveur cette flatteuse probabilité qu'elle aurait pu déployer l'effort de génie du premier, si des causes extérieures semblables l'avaient de même lancée dans la carrière. Je n'ai point assez de présomption pour croire que j'atteindrai jamais à un pareil honneur. Je suis tout au contraire pleinement convaincu de ce fait, qu'il n'existe point au monde de langue assez riche pour exprimer tout ce qu'il serait nécessaire de dire sur l'étonnante étendue d'un pareil génie. Plus nous le pénétrons intimement, plus aussi croît notre admiration. J'estime que nos louanges aussi bien que les manifestations oratoires ou littéraires de notre respect et de notre culte pour lui ne sont qu'un bienveillant babillage, et rien de plus. Cette affirmation ne paraîtra point exagérée aux personnes qui auront eu l'occasion de comparer ensemble les œuvres d'art de plusieurs siècles; elles seront plutôt de cet avis que tout homme auquel les ouvrages de Bach sont familiers ne peut parler qu'avec admiration de la plupart, et même avec une sainte vénération de quelques-uns d'entre eux. Nous arrivons à concevoir et à expliquer parfaitement l'admirable emploi qu'il faisait des ressources internes de l'art; mais ce qu'on admirera toujours sans le pouvoir comprendre, c'est la manière

dont il réussit à insuffler, dans cette mécanique de l'art (qu'il poussa à une si merveilleuse perfection), cette vie puissante et ce charme qui nous émeuvent même dans ses ouvrages de moindre importance.

Je n'ai jamais eu la fantaisie de comparer Bach à aucun autre artiste. Les personnes qui désireraient lire un parallèle des qualités respectives de Bach et de Hændel, trouveront à cet égard une esquisse de mérite écrite par un homme compétent en ces matières, et publiée dans le premier numéro du quatre-vingt-unième volume de la « Bibliothèque allemande universelle » (*Allgem. deutsche Bibl.*, pp. 295-303).

Les détails qui, dans mon récit, s'écartent du court essai dont j'ai parlé ci-dessus, et qui fut inséré dans la *Bibliothèque* de Mizler, m'ont été fournis par les deux fils aînés de J. S. Bach. J'ai personnellement été lié d'amitié, et je suis resté pendant nombre d'années en correspondance avec tous deux, principalement avec Ch. Ph. Emmanuel. Le monde n'ignore point qu'ils furent grands artistes, mais il ne sait pas peut-être que jusqu'à leur dernier soupir, ils ne cessèrent de parler avec enthousiasme et admiration du génie de leur père. Moi aussi, dès mon enfance, j'avais senti mon âme pénétrée de respect pour ce génie ; c'était donc là un thème fréquent de discussions entre nous, soit dans nos conversations, soit dans notre correspondance. Je suis ainsi devenu peu à peu tellement

familier avec chaque détail relatif à la vie, au génie et aux œuvres de J. S. Bach, que je désire communiquer présentement au public quelques-uns de ces détails et aussi quelques réflexions utiles sur ce sujet. En le faisant, je n'ai d'autre but que d'appeler l'attention du public sur une entreprise [1] destinée à élever à l'art allemand un puissant monument, à fournir au véritable artiste une collection de modèles des plus parfaits, à ouvrir enfin aux amateurs de musique une source inépuisable de jouissances sublimes.

J. N. Forkel.

1. Celle de Hofmeister et Kühnel.



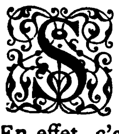
VIE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

CHAPITRE I.

FAMILLE DES BACH [1]


S'IL a jamais existé une famille dans laquelle une aptitude extraordinaire pour le même art s'est montrée héréditaire, ce fut certainement celle des Bach. En effet, c'est à peine si, durant six générations successives de cette famille, on parvient à trouver deux ou trois de ses membres qui n'aient point été doués à quelque degré d'un talent remarquable pour

1. Les têtes de chapitres ont été ajoutées pour qu'on pût se reconnaître plus aisément dans l'intérieur du livre.
F. G.

la musique, et qui n'aient point fait de la culture de cet art la principale occupation de leur vie.

L'ancêtre de cette famille devenue si célèbre dans l'histoire de l'art se nommait *Veit Bach* [1]. Il était

1. Hilgenfeldt prétend que Veit Bach descend d'une famille de mécaniciens thuringiens.

Le prénom *Veit* correspond à notre mot français *Guy* ou *Valentin*. Ce Veit Bach pourrait à plus juste titre passer pour être *seulement* le fondateur de la *branche* à laquelle appartenait Sébastien, car on a découvert en septembre 1868, dans les archives princières de Sondershausen, un document qui peut être considéré comme le plus ancien existant sur les ancêtres de J. S. Bach. Il consiste en une lettre de Gunther XXXIXe, comte de Schwarzburg, seigneur d'Arnstadt et de Sundershausen, lequel naquit en 1455 et régna de 1503 à 1531, époque de sa mort. Dans cette pièce, datée du 23 février 1509, jour de la Saint-Matthieu, on voit que le nommé *Hans Bach* de Gräfenrode (petit bourg situé à deux milles au sud-ouest d'Arnstadt) eut, pour un motif ignoré, un démêlé avec le tribunal ecclésiastique de l'évêché primat de Mayence (le comte offrit sa médiation au sujet de l'emprisonnement du paysan). Il existait encore des Bach à Gräfenrode pendant les XVIe et XVIIe siecles. A Ilmenau, en 1676, vivait un diacre du nom de *Johannes Bach*. On sait encore qu'un certain *Bernhard Bach*, instituteur à Schleusingen, est compté parmi les cosignataires du *Concordienbuch* de 1580, lequel a été publié par Philippe Müller, à Leipzig, en 1705.

Dans le village de Rockhausen, situé à un bon mille au nord-ouest d'Arnstadt, existait dans la seconde moitié du XVIe siècle un riche cultivateur du nom de *Wolf Bach*, dont les trois fils portaient le nom de *Nicolas*, *Martin* et *Erhart*. Au commencement du XVIIIe siècle, on ne trouvait déjà plus aucune trace des Bach à Rockhausen.

Tout près de ce dernier village, à l'ouest, se trouve le bourg de Molsdorf, qui a été pendant tout le XVIIe siècle une pépinière d'où sont sortis de nombreux membres de cette famille. A Molsdorf, la trace la plus ancienne

boulanger et demeurait à Presbourg en Hongrie : mais les guerres religieuses qui éclatèrent dans ce pays pendant le XVI[e] siècle l'obligèrent de quitter cette ville et de chercher un autre asile [1]. Il ramassa ce qu'il put de son petit avoir et se re-

d'un Bach qu'on ait pu retrouver jusqu'à présent est celle d'un *Hans Bach* qui naquit en 1606; un *Andreas Bach* y mourut aussi le 21 mars 1650. Dans l'espace de soixante-dix ans, on compte plus de vingt Bach membres de la branche de Molsdorf; presque tous portaient les noms de *Johann, Andreas, Georg, Ernst, Heinrich, Christian, Jacob, Paul,* etc. Deux des plus célèbres sont *Nikol Bach* et surtout *Johann Bach,* qui fut le premier musicien de cette branche. Un autre Bach (*Georg*) eut de sa femme Maria (qu'il avait épousée le 23 mai 1655) un fils qui servit dans le régiment de cuirassiers de l'électorat de Saxe. Peut-être est-ce encore à cette lignée de Molsdorf qu'il importe de rattacher *Johann-Christoph Bach,* organiste et compositeur, né en 1782, mort en 1846.

A Wechmar, pays de Veit Bach, nous trouvons l'existence des Bach parfaitement constatée dès l'année 1550. Le plus ancien représentant de cette famille dont le nom nous soit parvenu s'appelait aussi *Hans Bach;* il fut nommé membre du conseil communal le lundi jour de la Saint-Barthélemy 1561. Veit Bach, qui a dû naître entre 1550 et 1560, pourrait fort bien être le fils de ce *Hans Bach.* F. G.

1. On sait que dans l'électorat de Saxe, à Gotha et dans les pays environnants, la Réforme fut accueillie avec enthousiasme dès son apparition. Il en fut de même en Hongrie, où le luthéranisme prit une rapide extension sous les empereurs Ferdinand I[er] et Maximilien II. Les choses changèrent malheureusement de face sous Rodolphe II (1576-1612); les jésuites envahirent de nouveau le pays et persécutèrent les protestants. Ces derniers, dans la province de Thurocz, étaient même traqués de telle façon qu'ils n'étaient sûrs (vers l'an 1597) ni de leurs vies ni de leurs biens. F. G.

tira en Thuringe, où il pensait trouver paix et sécurité. L'endroit qu'il choisit dans ce but fut Wechmar, village proche de Saxe-Gotha. Il recommença d'y exercer son état de boulanger et de meunier ; mais pendant ses heures de loisir il se distrayait avec sa cithare, qu'il avait toujours avec lui au moulin et qu'il prenait plaisir à jouer au milieu du bruit des roues en mouvement. Il communiqua à ses deux fils [1] son goût pour la musique; ceux-ci procédèrent de même à l'égard de leurs enfants jusqu'à ce que par degrés s'éleva cette nombreuse dynastie dont toutes les branches comptèrent tant de musiciens distingués, qui firent de l'art leur principale occupation, et concentrèrent dans leurs mains la plupart des places de « cantor », d'organiste et de « musicien de ville » de la Thuringe.

Il était difficile que tous ces Bach pussent être de grands maîtres, mais chaque génération a compté tout au moins plusieurs musiciens fort distingués. C'est ainsi que déjà dans les vingt-cinq premières années du XVIIe siècle, trois petits-fils de Veit Bach [2] avaient montré un tel talent musical,

1. Veit Bach eut deux fils. L'aîné, *Hans Bach*, eut trois fils, dont il est parlé ci-après; l'autre, le cadet, fut fabricant de tapis. C'est à ce dernier qu'il faut rattacher la lignée des Bach de Meiningen. Dans cette ligne, nous remarquons *Jacob*, cantor à Suhl (mort en 1755); *Johann-Ludwig*, maître de chapelle à Meiningen (1677-1730), et plus récemment encore *Stephan Bach*, cantor de la cathédrale de Brunswick. F. G.

2. *Johann*, *Christoph*, *Heinrich*; Johann (1604-1673),

que le comte de Schwarzburg-Arnstadt jugea convenable de les envoyer étudier à ses frais en Italie, pays qui était alors la grande école de la musique. Nous ne saurions dire jusqu'à quel point ils surent répondre à l'attente de leur patron, car aucun de leurs ouvrages n'est arrivé jusqu'à nous. La quatrième génération de cette famille compte des sujets plus célèbres encore, et J. S. Bach eut le soin de conserver quelques-unes de leurs compositions. Les plus remarquables de ces membres étaient :

1° Johann-Christoph, organiste de cour et de ville à Eisenach. Il excella particulièrement dans l'invention de belles mélodies et dans l'expression des paroles qu'il mettait en musique. Dans les « archives des Bach », que Ch. Ph. Emmanuel possédait à Hambourg, se trouvait, parmi d'autres morceaux, un motet de sa composition dans lequel il s'était hasardé de faire usage de la sixte augmentée, chose qui passait à cette époque pour une hardiesse téméraire. Il fut aussi un maître distingué d'harmonie, si l'on en juge par un morceau de musique d'église qu'il composa, pour le jour de la fête de saint Michel, sur les paroles : *Es erhub sich ein Streit*, etc., et qui comporte vingt-deux parties obli-

organiste à Schweinfurt, puis à Erfurt ; Christoph (1613-1661), organiste et musicien de ville à Erfurt et Arnstadt, puis dans la suite à la cour de Weimar ; Heinrich (1615-1692), musicien de ville à Schweinfurt et organiste à Arnstadt. Ils étaient fils du fils aîné de Veit Bach, nommé Hans Bach. F. G.

gées dont la disposition harmonique est parfaitement pure. La seconde preuve de sa grande science de l'harmonie consiste dans ce fait qu'il ne jouait jamais sur l'orgue ou sur le clavicorde sans faire mouvoir à la fois moins de cinq parties obligées. Ch. Ph. Emmanuel l'estimait tout particulièrement. Je me rappelle encore (comme si c'était hier) la bonhomie avec laquelle le vieillard (Ch. Ph. Emmanuel) me souriait aux passages les plus remarquables et les plus hasardés de ces vieilles compositions, qu'il me donna le plaisir d'entendre un jour à Hambourg, en me les jouant lui-même sur le clavicorde [1].

2° Johann-Michael [2], organiste et greffier de ville au bailliage de Gehren. Il était frère cadet du précédent, et comme lui excella dans la composition. Dans les archives ci-dessus mentionnées, il existe de lui plusieurs motets dont un entre autres écrit pour huit voix en double chœur, et en outre plusieurs morceaux détachés de musique d'église.

3° Johann-Bernhardt, organiste de ville et musicien de la chapelle du prince à Eisenach. Il passe pour avoir écrit dans le style français des ouvertures fort belles.

1. Johann-Christoph (1643-1703), Reichardt a fait un éloge mérité de ses morceaux d'église à cinq voix. F. G.

2. Johann-Michael, mort en 1723, eut cinq filles, parmi lesquelles Barbara Catharina, première femme de Jean-Sébastien Bach. F. G.

Outre ces trois musiciens, la dynastie des Bach comptait dans ses premières générations de nombreux compositeurs fort capables : ils auraient sans aucun doute obtenu des postes bien plus importants aussi bien qu'une réputation plus étendue et une fortune plus brillante, s'ils avaient eu le goût de quitter la Thuringe, leur patrie, pour voyager et se faire connaître tant en Allemagne qu'à l'étranger. Mais aucun d'eux, à ce que nous pouvons voir, ne se sentit un semblable penchant pour l'émigration. Peu ambitieux, frugaux par nature et et par éducation, demandant peu pour vivre, ils se contentaient des jouissances intellectuelles que leur art leur procurait, et n'ambitionnaient point la chaîne d'or que les grands personnages avaient coutume de donner à cette époque à l'artiste de réputation, comme une marque spéciale de leur estime. Ils voyaient de même sans la moindre envie ces chaînes en la possession de musiciens qui, sans elles, n'auraient point été heureux.

Outre ce gai contentement qui est une chose si nécessaire pour jouir de la vie, tous les membres de la famille avaient l'un pour l'autre le plus vif attachement. Ne pouvant vivre tous ensemble dans une même localité, ils résolurent du moins de se réunir une fois l'an dans un endroit et à un jour déterminés d'avance. Ces réunions annuelles subsistèrent même après que la famille se fut accrue et quoique plusieurs de ses membres se fussent trouvés

plus tard dans la nécessité de quitter la Thuringe pour aller s'établir dans diverses villes de la haute Saxe, de la basse Saxe et de la Franconie. Ces rendez-vous annuels avaient lieu tantôt à Erfurt ou Eisenach, tantôt à Arnstadt [1]. Le temps s'y passait entièrement en distractions musicales. Comme la réunion ne comptait que cantors, organistes ou musiciens de ville tous au service de l'Église, et qu'il était d'usage de commencer toutes les actions de la vie commune par un acte de piété, ils avaient soin, une fois réunis, de chanter tout d'abord un cantique en chœur. Cette pieuse introduction était parfois suivie de bouffonneries qui formaient avec elle un piquant contraste. Ainsi, par exemple, ils chantaient tous à la fois et sans aucune préparation des chansons populaires, dont le sujet était partie comique, partie facétieux : la chose était pourtant combinée de façon à ce que les nombreux airs ainsi improvisés formassent entre eux un ensemble harmonieux, quoique les paroles fussent différentes dans chaque partie. Ils appelaient *quod libet* [2] ce chœur im-

1. On a prétendu qu'il se trouva une fois cent-vingt Bach à ce rendez-vous annuel ; de prime abord la chose semble difficile à croire, mais des recherches historiques récentes nous ont révélé l'existence d'un nombre considérable de personnages portant le même nom et appartenant à d'autres branches de cette famille. Voir, à cet égard, une note insérée au commencement de ce chapitre.

F. G.

1. Un *quod libet* est un morceau de musique composé de plusieurs textes badins dont les airs diffèrent tous, bien

provisé qui excitait chez eux un rire aussi cordial et irrésistible que parmi les personnes qui composaient l'auditoire. Beaucoup de gens ont incliné à penser que ces facéties furent en Allemagne l'origine de l'opéra-comique, mais ces « quod libet » étaient connus dans ce pays à une époque fort antérieure. J'en possède moi-même une collection imprimée et publiée à Vienne en 1542 [1].

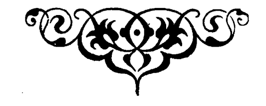
Les joyeux Thuringiens dont je viens de parler n'auraient point échappé à l'oubli, non plus que plusieurs de leurs descendants qui firent de l'art un usage plus sérieux et plus élevé, s'il ne s'était élevé à la fin du milieu d'eux un homme dont le génie et la gloire rayonnèrent au loin avec tant de splendeur qu'une partie de cette lumière s'est réfléchie

que régulièrement concertants. (F. E. Niedts, *Musikalische Handleitung*, th. 2. *Auflherausg von Mattheson*. Hambourg, 1721, p. 103.) F. G.

1. Hilgenfeldt en donne deux exemples remarquables (dont un en partition) à la fin de son ouvrage; tous deux datent du XVIe siècle. Le premier est un mélange des chants suivants : « 1° Notre Père qui êtes aux cieux; 2° La Foi, cantique; 3° Hymne pour le jour de Pâques; 4° Prose du baptême; 5° Les dix Commandements, en raccourci. » Ils ont été restitués par A. A. H. Redeker. La preuve que ce genre de pièces musicales était fort dans le goût de l'époque, c'est que *Jacques Schmidt*, musicien allemand, né dans la seconde moitié du XVIe siècle, publia un recueil célèbre de *quod libet*, à cinq et six voix, du maître de chapelle Zangius. Voici le titre de l'ouvrage : *Lustige newe deutsche weltliche Lieder und Quodlibeten durch Nic. Zangius*. Berlin, *etc.*, Rungen, 1620.

F. G.

sur eux. Cet homme fut Jean-Sébastien Bach, l'illustration de sa famille, la gloire de son pays et le favori de l'art musical le plus richement doué qui ait jamais existé.



CHAPITRE II.

J. S. BACH. — SA VIE.

JEAN-SÉBASTIEN Bach naquit le 21 mars 1685 à Eisenach[1], où son père, Jean-Ambroise, occupait le poste de musicien de cour et de ville[2]. Ce Jean Ambroise avait un frère jumeau, Johann-Christoph, qui était musicien de cour et de ville à Arnstadt. La ressemblance entre les deux frères était telle que leurs propres femmes ne les pouvaient distinguer que par leurs habits. Jamais on ne vit, paraît-il, de jumeaux plus remarquables et plus singuliers dans

1. Pourrait-on croire que dans un ouvrage important comme est la *Grand Diction. encyclopédique de Larousse* on trouve, reproduite à l'article J. S. BACH, une faute grossière, qui pourrait passer pour une coquille si elle n'était aussi souvent répétée dans le cours de la notice. Le rédacteur de cet article fait naître Bach à *Lisenach*. F. G.

2. La mère de Bach s'appelait Élisabeth Lemmerhirt, elle était fille d'un conseiller de ville d'Erfurt, et mourut alors que Sébastien était encore dans la plus tendre enfance. F. G.

leur genre. Ils s'aimaient tendrement : leur voix, leur caractère, leur style de musique, tout en eux était semblable. L'un tombait-il malade? l'autre faisait de même; leur mort même fut presque simultanée; en un mot ils furent l'objet de l'étonnement de tous ceux qui les connurent.

En 1695, Jean-Sébastien n'avait point encore accompli sa dixième année quand son père Jean-Ambroise mourut : cette mort avait été déjà précédée de celle de sa mère. Orphelin et sans ressources, il fut obligé d'avoir recours à un frère plus âgé qui était organiste à Ordruff[1] : c'est de lui qu'il reçut les premières leçons de clavicorde. Son goût et son talent pour la musique devaient être déjà très-grands à cette époque, si nous en jugeons par ce fait qu'à peine en possession des morceaux que son frère lui donnait à étudier, il commençait à rechercher avec ardeur d'autres pièces beaucoup plus difficiles. Les plus célèbres compositeurs de cette époque pour le clavicorde étaient Frohberger[2], Fis-

1. Johann-Christoph (1671-1721 d'après Bitter, 1742 d'après Gerbert). Ce doit être 1701, puisque Bach semble avoir été fort jeune quand il le perdit. F. G.

2. Frohberger (Jean-Jacques) (1635-1695), fils d'un cantor de Halle, fut emmené à Vienne par l'ambassadeur de Suède, qui le présenta à Ferdinand III ; celui-ci l'envoya étudier à Rome, sous Frescobaldi. En 1655, il vint à Paris, puis alla en Saxe et en Autriche, où l'empereur le combla de faveurs. Tout le monde connaît son aventure célèbre en Angleterre. Il mourut à Mayence, laissant quelques papiers qui servirent à Mattheson pour la notice que ce dernier consacra à Frohherger. F. G.

cher[1], Johann Caspar Kerl[2], Pachelbel[3], Buxtehude[4], Bruhns[5], Böhm[6], etc. Il avait observé que son frère possédait un cahier dans lequel se trouvaient de nombreuses pièces de ces compositeurs : il le pria instamment de le lui prêter, mais il essuya un constant refus. Cela ne fit qu'exciter son désir, si bien qu'à la fin il se mit à guetter l'occasion de le ravir en secret. Ce cahier était serré dans un placard dont la porte à claire-voie pouvait laisser pas-

1. Fischer (Jean-Gaspard-Ferdinand), maître de chapelle du margrave de Bade, né en 1672. F. G.

2. Kerl, rival de Frohberger, naquit en 1625, dans la haute Saxe. Il alla étudier à Vienne sous Valentini, et fut envoyé en 1645 à Rome, chez Carissini, par l'empereur Ferdinand III. Il fut comblé de faveurs au couronnement de l'empereur, à Francfort-sur-Mein. Maître de chapelle de l'électeur de Bavière, il fut obligé de donner sa démission après quinze ans de service, grâce aux tracasseries des chanteurs italiens qu'il avait sous ses ordres. F. G.

3. Pachelbel (Jean) 1652-1706, de l'école de Nuremberg, étudia la musique sous Schwemmer à Nuremberg, et sous Preuz à Regensburg (Ratisbonne). Il se rendit à Vienne, où il fut nommé organiste adjoint de l'église Saint-Étienne, dont Kerl était l'organiste en titre; il fut successivement organiste à Eisenach, Erfurt, Stuttgart et Nuremberg. F. G.

4. Buxtehude (Dieterich), 1635-1707. Célèbre organiste de Sainte-Marie, à Lubeck.

5. Bruhns (Nicolas), 1665-1697. Élève de Buxtehude et organiste à Husum.

6. Böhm (Georges), 16.. 1728. Organiste à l'église Saint-Jean de Lüneburg et célèbre pour ses préludes d'orgue sur des chants chorals. F. G.

ser les petites mains de l'enfant, il les glissa donc à travers le treillis et, roulant le cahier sur lui-même, le tira hors. Mais il ne le pouvait copier que la nuit : une lumière lui était pour cela nécessaire, et il n'en possédait point; il fut dès lors obligé d'y suppléer par la lumière de la pleine lune : c'est ainsi qu'il mit six mois entiers à terminer sa laborieuse tâche. Une fois achevée, il se préparait à jouir en secret d'un trésor dont l'acquisition lui avait tant coûté de peine, quand son frère le découvrit et le lui enleva sans pitié. Il ne put rentrer en possession de son manuscrit qu'à la mort de ce frère, qui survint peu après.

Jean-Sébastien, se trouvant de nouveau sans ressources, partit pour Lüneburg en compagnie d'un de ses condisciples nommé Erdmann, qui devint dans la suite consul de Russie à Dantzig. Bach, à Lüneburg, s'engagea dans le chœur du gymnase Saint-Michel en qualité de soprano. Sa jolie voix lui procura un excellent gagne-pain, mais, malheureusement pour lui, elle mua peu après, et il ne put du jour au lendemain acquérir une autre voix bonne et bien timbrée[1].

Sa passion pour le clavicorde et l'orgue était restée aussi ardente que dans ses années d'enfance :

1. Mizler rapporte que pendant huit jours il chanta en faisant involontairement des sauts d'octaves. Cet accident lui fit quitter le chœur, sans pour cela l'obliger d'interrompre ses autres études à l'école. F. G.

elle le poussait à essayer, à voir et à entendre tout ce qui, selon lui, le pouvait perfectionner. C'est dans ce but qu'étant encore écolier, il alla plusieurs fois de Lüneburg à Hamburg[1], entendre le célèbre organiste Johann-Adam Reinken[2]. Il faisait aussi de fréquents voyages à Zell pour se familiariser avec l'orchestre français du prince, et aussi avec la musique française, qui était alors chose fort nouvelle en ce pays.

On ne sait trop à quelle occasion il partit de Lüneburg pour Weimar, mais il est certain qu'en 1703 il devint musicien de cour dans cette dernière ville : il avait alors dix-huit ans. Il abandonna néanmoins ce poste l'année suivante pour occuper la

1. C'était l'époque où Hambourg pouvait justement passer en Allemagne pour la ville privilégiée de la musique. *Keyser* (Reinhardt) donnait alors ses célèbres concerts d'hiver, dont Mattheson parle avec tant d'éloges. Excellents musiciens, excellente musique, vins recherchés, mets délicats, société du meilleur ton, rien n'y manquait. F. G.

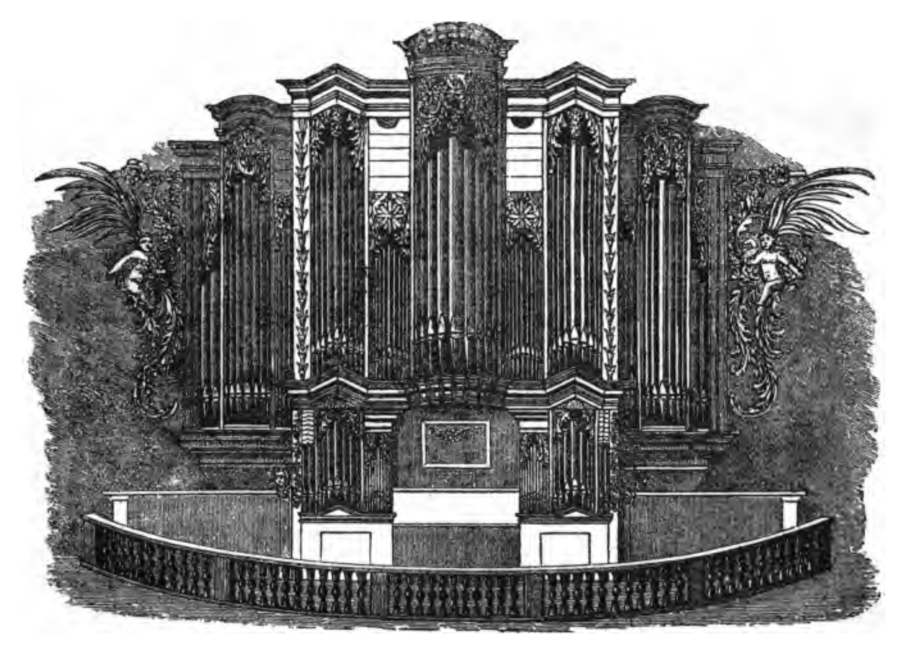
2. Reinken (Jean-Adam), 1623-1722. Né en Hollande, il se rendit à Leipzig, puis à Hambourg, où ildevint élève de *Scheidmann*, organiste de Sainte-Catherine. Il lui succéda dans ce poste et mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans et sept mois. Dans un de ces voyages, Bach revint de Hambourg avec deux marcs seulement (2 fr. 50) dans sa poche. A mi-chemin, harassé de fatigue et mourant de faim, il s'arrêta à la porte d'une auberge, magnétisé comme il l'était par les douces odeurs qui sortaient de la cuisine. Son air excita la pitié de quelque grand seigneur qui devait se trouver dans l'hôtellerie, car une fenêtre s'ouvrit et une main inconnue lança sur Bach deux têtes de hareng contenant chacune un ducat danois.

F. G.

place d'organiste de la nouvelle église d'Arnstadt[1] : on peut attribuer ce dernier changement à la facilité qu'il trouvait, dans sa nouvelle position, de se livrer sans contrainte à son goût pour l'orgue, car à Weimar il avait simplement été engagé comme violoniste dans l'orchestre du prince.

C'est à Arnstadt qu'il commença d'étudier avec une effrayante ténacité les ouvrages de tous les organistes célèbres de l'époque que ses modestes ressources lui permettaient de se procurer. Son désir de se perfectionner à la fois dans la composition et dans la pratique de l'instrument le poussa même une fois à entreprendre à pied le voyage de Lubeck, pour entendre Dieterich Buxtehude, dont il connaissait fort bien les ouvrages, et qui occupait alors le poste d'organiste de l'église Sainte-Marie de

1. L'orgue d'Arnstadt, dont je donne le dessin, venait d'être reconstruit par Wander, de Mülhausen. Bach arriva à cette position sur la recommandation de ses cousins, les petits-fils d'Heinrich. Il entra en fonctions le 1er juillet 1703. Son salaire n'était que de cinquante florins, plus trente thalers pour l'entretien et le logement, ce qui fait 217 liv. de notre monnaie. Il jouait à l'église le dimanche matin, de huit heures à dix heures ; le lundi, à l'heure de la prière, et le jeudi, au service qui durait de sept heures à neuf heures. Il étudiait le reste du temps, la musique, en analysant les œuvres des grands maîtres d'alors. Il travaillait en même temps à la compilation de l'*Hymnaire* de Freylighausen, dont la première édition fut publiée en 1704. Bach eut de fréquents démêlés avec les anciens de l'église d'Arnstadt, qui étaient déroutés par sa manière d'accompagner les chants : ils détonnaient sans cesse au milieu des arabesques que Bach semait sur le chant du chœur. F. G.



Orgue d'Arnstadt.

poste depuis un an à peine quand un jour, pendant une tournée qu'il faisait à Weimar pour jouer devant le duc régnant, son exécution sur l'orgue fut si hautement prisée que la place d'organiste de la

Il se maria en octobre de la même année ; il eut huit enfants de ce premier mariage, cinq fils et trois filles. La fille aînée, Caroline-Dorothée, née en 1708, resta fille et survécut à son père. Une paire de jumeaux mourut avant d'avoir atteint l'âge d'un an. Puis une autre fille lui vint, qui mourut de bonne heure. Wilhelm-Friedemann naquit en 1710, Charles-Philippe-Emmanuel en 1714, Johann-Gottfried-Bernhardt en 1715, et Léopold-Auguste en 1718. Le devoir de l'organiste, à cette époque, était en grande partie de veiller à l'entretien de l'orgue. Bach vint heureusement à bout des réparations à faire à celui de l'église Saint-Blaise de Mülhausen. Mais dans cette dernière ville, pas plus qu'à Arnstadt, il ne réussit dans ses plans d'avancement et de perfectionnement de la musique d'église. Cela ressort clairement du mémoire qu'il adressa au conseil de ville de Mülhausen en résignant son poste. « J'ai toujours eu, dit-il, la pensée de faire progresser la musique d'église, pour la plus grande gloire de Dieu; j'aurais surtout voulu apporter quelques perfectionnements à celle de votre église, qui sous ce rapport est en arrière de beaucoup de villages ; je n'ai épargné pour cela ni ma peine, ni mon argent, car je me suis procuré pour moi-même un recueil d'excellente musique religieuse qu'il m'a fallu faire venir de tous côtés. Je vous ai soumis un plan de réparation de l'orgue, plan que j'ai établi et dessiné moi-même. J'aurais été heureux de pouvoir remplir jusqu'au bout tous les devoirs de mon engagement, mais je ne l'ai pu faire jusqu'à présent sans opposition ; l'avenir ne me paraît pas devoir présenter plus de facilités, malgré le désir manifesté par quelques âmes appartenant à cette église. Je dois en outre vous dire que, pauvre comme je suis et malgré ma parcimonie, j'ai toutes les peines imaginables à payer mon loyer et mon entretien.

« Sur ces entrefaites, il a plu à Dieu de m'envoyer une position inattendue, dans laquelle s'offre à moi une rémunération plus en rapport avec mes services; j'y pourrai

cour à Weimar lui fut offerte incontinent : il s'empressa de l'accepter. Weimar fut un milieu très-favorable au développement du génie de Bach ; il y travailla assidûment ; il est même probable que c'est pendant cette période de sa vie qu'il poussa à une si haute perfection son exécution sur l'orgue, et qu'il jeta les fondements de ses grandioses compositions pour cet instrument. Il eut bien davantage encore dans la suite l'occasion de progresser dans son art, lorsque son prince le nomma, en 1717, di-

aussi travailler au perfectionnement de la musique d'église sans causer de peine à personne ; j'ai donc reçu l'invitation d'occuper le poste de maître de chapelle et de musicien de cour et de chambre de Son Altesse sérénissime le duc de Saxe-Weimar.

« En même temps que je porte ces faits à la connaissance de mes très-gracieux patrons, je les prie, eu égard à ma bonne volonté, d'accepter mes petits services pour l'église, et de me donner gracieusement mon congé. — Si je puis, dans la suite, contribuer en quelque manière au service de votre église, je vous prouverai ma bonne volonté par des faits plutôt que par des paroles, demeurant aussi longtemps que je vivrai, très-noble monsieur et très-gracieux patrons et gentilshommes,

« Votre très-obéissant serviteur.

« J. S. Bach.

« Mülhausen, 25 juin 1708. »

Le conseil de ville lui accorda son congé en termes fort convenables, sous la réserve qu'il veillerait à la réparation complète de l'orgue. Il fut remplacé à Mülhausen par un cousin, Johann-Friedrich, fils de Christian Bach, d'Eisenach. C'est à Mülhausen que Bach composa une cantate pour l'élection municipale (1708), premier ouvrage considérable de lui qui ait été imprimé. F. G.

recteur de ses concerts, lequel office l'obligeait à composer et à faire exécuter des morceaux de musique sacrée.

Ce fut environ vers cette époque que mourut Zachau, organiste à Halle [1], le même qui avait été le maître de Hændel. Bach, dont la renommée grandissait de jour en jour, fut vivement pressé de briguer sa succession. Il est avéré qu'il se rendit à Halle, où il composa un ouvrage pour donner un spécimen de son talent. Des raisons restées jusqu'à présent inconnues l'empêchèrent toutefois d'obtenir ce poste, qui fut confié à un habile élève de Zachau, nommé Kirchhof.

Jean-Sébastien Bach était alors âgé de trente-deux ans. Il avait si bien employé son temps, il

1. *Zachau*, organiste de la Liebfrauenkirche, mourut en août 1712.

L'orgue sur lequel il jouait étant hors de service, Bach, déjà célèbre par sa science de la construction des orgues, fit un plan pour un nouvel orgue, du prix de 6,300 reichsthalers, qui devait être construit en trois ans, par *Christoph Cuntius.* Peut-être que la perspective de jouer sur un orgue nouveau poussa Bach à concourir pour cette place. Dans ce but, il se rendit en 1713 à Halle, où le docteur Heineccius, le recteur de l'endroit, le pria de séjourner quelque temps pour y composer et y faire exécuter une cantate sacrée, ce qui eut lieu de point en point. Bach retourna à Weimar passablement dégoûté de Halle; aussi, quand les anciens de la Liebfrauenkirche l'invitèrent à devenir leur organiste, s'empressa-t-il de leur répondre que si la chose avait jamais lieu, ils lui devraient donner un traitement plus élevé et plus de latitude dans ses mouvements. En réponse à cette missive, Bach reçut une véritable mercuriale parsemée d'injures, notamment celle de n'avoir brigué l'orgue de Halle que

avait tant étudié, composé et exécuté, il avait de même acquis par son zèle et son assiduité au travail une supériorité telle dans chaque branche de l'art, qu'on l'aurait pris pour un géant prêt à faire mordre la poussière à son entourage. Il était depuis longtemps l'objet de l'étonnement et de l'admiration des dilettantes et des critiques d'art, quand arriva à Dresde, en 1717, un virtuose français, nommé Marchand, très-renommé sur le clavicorde et l'orgue. Cet artiste joua devant le roi avec un succès tel qu'on lui offrit, de la part de Sa Majesté, un salaire considérable s'il voulait entrer à son service. Le mérite principal de Marchand consistait dans une exécution élégante et fleurie; mais ses idées musicales, conçues dans le

pour engager le duc à augmenter ses appointements à Weimar; puis suivaient les prescriptions les plus minutieuses sur la musique à exécuter; comment il fallait jouer en harmonie à quatre ou cinq parties; l'air bien marqué, sans coloris extraordinaire; les parties inférieures variées à chaque verset; les endroits de la musique où tous les jeux devaient être employés, et ceux où tel et tel jeu devait fonctionuer. Il devait, en outre, soumettre au conseiller consistorial docteur Heineccius tous les morceaux de musique destinés à être chantés par le chœur. Bach leur répondit trois mots secs et méprisants. La cantate écrite par Bach pour Halle commence par ces paroles : *Ich hatte viel Bekümmerniss*. Mattheson en a fait une critique peu élogieuse dans le deuxième volume de sa *Musica Critica*, sous le prétexte que les paroles en sont trop souvent répétées. Bach fit la paix l'année suivante avec les anciens de l'église de Halle, sur leur invitation polie et respectueuse de vouloir bien se rendre dans leur ville pour expertiser l'orgue, qui venait d'être terminé.

F. G.

style de Couperin, étaient d'une puérilité inepte, si l'on en juge par ses compositions. Bach possédait au moins à un degré égal l'élégance dans l'exécution; il avait, en outre, une abondance d'idées telle que Marchand en aurait eu le vertige s'il lui avait été donné de les concevoir. Volumier[1], alors directeur des concerts de la cour à Dresde, savait fort bien tout cela. Il n'ignorait point non plus l'absolu commandement que le jeune Allemand exerçait sur son instrument et sur ses pensées; aussi désirait-il vivement voir s'établir entre les deux artistes une lutte courtoise, qui donnerait à son prince l'occasion de juger par lui-même des mérites respectifs des deux rivaux. Avec l'assentiment du roi, un messager fut donc dépêché à Weimar à J. S. Bach pour l'inviter à ce tournoi musical. Celui-ci se mit immédiatement en route. A peine arrivé à Dresde, Volumier lui procura l'occasion d'entendre Marchand en secret. Loin d'en être découragé, Bach écrivit à l'artiste français une lettre polie, dans laquelle il l'invitait à une lutte musicale, offrant de jouer à première vue tout ce que Marchand mettrait devant ses yeux, sous la réserve que ce dernier se soumettrait aux mêmes conditions.

Marchand accepta le défi, et les lieu et jour choisis pour la lutte furent fixés avec l'agrément du roi.

1. Volumier, ou mieux Woulmyer (d'après Hilgenfeldt), musicien belge, passa de la chapelle électorale de Brandebourg à la cour de l'électeur de Saxe en 1706, et mourut à Dresde en 1728. F. G.

Une réunion de personnes du plus haut rang s'assembla, en conséquence, au jour dit dans les salons du maréchal comte Flemming. Bach arriva le premier, tandis que Marchand se faisait longtemps attendre. Après quelques instants, on l'envoya quérir à son appartement, et l'auditoire fut bien étonné d'apprendre qu'il avait quitté Dresde le matin même sans avoir pris congé de personne. Bach fut donc obligé de jouer seul, et son exécution ravit les auditeurs; mais Volumier fut déçu dans l'espérance qu'il avait nourrie de montrer d'une façon sensible et frappante les différences qui séparent l'art français de l'art allemand. Bach fut accablé de compliments; mais on raconte que l'indélicatesse d'un chambellan le priva d'une somme de cent louis d'or que le souverain lui avait destinée.

Bach était à peine de retour à Weimar[1] que le

1. Le deuxième centenaire de la Réformation fut célébré en octobre et novembre de cette année (1717). A Weimar spécialement il y eut un jubilé. Bach écrivit, pour cette cérémonie, sa cantate *Ein feste Burg*, qui prouve la modification de son beau génie. C'est au mois de décembre seulement qu'il reçut l'offre du prince d'Anhalt-Cöthen. Ce dernier traita Bach en ami. A l'occasion du baptême d'un de ses enfants, le prince, son frère, sa sœur, son conseiller privé et une des dames de la cour voulurent tenir son fils sur les fonts; et quand Léopold entreprit, en 1719, un voyage à Carlsbad, il pria Bach de l'accompagner. Lorsque Bach revint, en 1720, il trouva sa femme morte et enterrée. Jamais il n'avait joui d'autant de liberté qu'à Cöthen, car la chapelle de la cour était sans congrégation. N'ayant presque rien à faire de ce côté, il porta en conséquence ses vues sur la musique chorale-instrumentale. Après un an et demi de veuvage,

prince Léopold d'Anhalt-Cöthen, excellent juge en musique et grand amateur de cet art, lui offrit le poste de maître de sa chapelle. Il entra immédiatement dans ses nouvelles fonctions, qu'il remplit pendant six ans environ. Ce fut pendant cette période de sa vie — vers 1722 — qu'il fit un voyage à

Bach se remaria avec *Anna-Magdalena Wülkens*, fille cadette d'un musicien de la cour de Weissenfels. Elle avait vingt et un ans et possédait une belle voix de soprano. Par ordre du prince Léopold, la noce fut célébrée au palais. Bach prit grand plaisir à donner à sa femme des leçons de clavecin et de basse continue. Il existe encore à la Librairie impériale de Berlin un recueil de pièces aisées pour clavecin, intitulé : *Clavier Büchlein vor Anna-Magdalena Bach,* écrit tout entier de la main de Bach et daté de 1722. On peut voir à la même librairie un volume très-bien relié, aux initiales A. M. B., daté de 1725, et contenant une série de préludes, allemandes, courantes, etc., quarante-six pièces en tout, dont *trente-cinq* pour le clavecin, parmi lesquelles le célèbre prélude en *ut* majeur, n° 1, du *Wohltemperirte Clavier,* sur lequel Gounod a écrit un joli chant fort connu; *cinq* pièces consistant en chorals avec basse figurée, puis *sept* chants intitulés : 1° *Pensées édifiantes d'un fumeur de tabac*; 2° *Bist du bei mir;* 3° *Warum betrübst du dich;* 4° *Ich habe geung;* 5° *Willst du dein Herz mir Schenken;* 6° *Wie wohl ist mir o Freund der Seelen;* 7° *Gedenke doch mein Geist.* Tels sont les seuls et bien courts chants profanes que Bach s'est permis d'écrire pour amuser sa femme. Zelter prétend que les paroles aussi bien que la musique de *Willst du dein Herz mir Schenken?* « Veux-tu me donner ton cœur ? » ont été composées par Bach lui-même pendant qu'il faisait la cour à Anna-Magdalena. Après ces chants, le cahier contient un poëme pour le jour de noce de Bach, et enfin quelques règles élémentaires de basse continue pour l'instruction de sa femme. Il existe encore dans le château de Cöthen une horloge à musique construite par Bach. — On oublie généralement que les musiciens de cette époque avaient des connaissances fort variées. Ainsi, Bach gravait fort bien la

Hambourg pour y jouer l'orgue[1] : son splendide talent d'exécution y excita l'admiration de tous.

Le vieux Reinken surtout, alors âgé de près de cent ans, l'écouta avec un plaisir tout particulier; l'entendant même un jour varier pendant une demi-

musique sur cuivre et connaissait à fond la mécanique des orgues. *Bumler*, le cofondateur de la Bibliothèque musicale de Leipzig, avec Mizler, construisait habilement les longues-vues et les cadrans solaires : il a écrit un traité sur ces derniers; il possédait en outre des notions fort étendues de mécanique. Mizler avait plusieurs diplômes de docteur; Mattheson parlait anglais, italien, français, et savait le droit, etc., etc.; Charles-Philippe-Emmanuel était jurisconsulte, de même que Wilhelm-Friedemann, lequel en outre connaissait fort bien les mathématiques, etc., etc Je pourrais citer cinquante exemples analogues. F. G.

1. Il alla à Hambourg autant pour visiter Reinken que pour concourir pour la place d'organiste de l'église Saint-Jacques. L'orgue en venait d'être récemment achevé par le célèbre abbé *Schnittker*, et le salaire de l'organiste était assez élevé. Plusieurs fois Bach déclara qu'il n'avait jamais touché d'aussi bon instrument, montrant par là qu'il aurait vivement désiré obtenir la place; mais les au torités, faisant la sourde oreille, préférèrent un candidat riche qui leur offrit une certaine somme d'argent pour l'église, chose que Bach ne put faire, tant était mince son petit avoir. La conduite mercenaire des anciens de l'église fut sévèrement relevée par le prédicateur de l'église Saint-Jacques, homme docte et éloquent. Voici dans quelles circonstances. Vers la fête de Noël de 1722, le jour même de l'installation du nouvel organiste, le révérend prédicateur en question, *Erdmann Neumeister*, fit le commentaire suivant sur l'évangile du jour: « Mes frères, si l'un des anges qui chantaient à la naissance de Jésus à Bethléem descendait présentement des cieux, s'il venait dans cette église jouer divinement le grand orgue et demandait ensuite à devenir notre organiste, je lui conseillerais de se hâter de s'envoler s'il n'avait point les poches pleines d'argent. » F. G.

heure, dans le véritable style de l'instrument, le choral *An Wässerflüssen Babylons*, il lui fit ce compliment : « Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il revit en vous. » Reinken avait lui-même, quelques années avant, traité le choral dans sa manière, et avait fait graver cette œuvre, montrant par là qu'il la tenait en grande estime. Les éloges qu'il donna à Bach en cette circonstance n'en avaient donc que plus de valeur.

A la mort de Kühnau [1], survenue en 1723, Bach fut nommé directeur de musique et cantor de l'école Saint-Thomas de Leipzig, place qu'il occupa jusqu'à sa mort. Ce fut avec regret qu'il quitta

1. *Kühnau* (Jean), 1667-1722, né à Geysing, en Saxe, étudia à la *Kreuzschüle* de Dresde, puis à Zittau. A vingt-cinq ans il alla à l'Université de Leipzig, où il composa un morceau choral de grand effet pour la visite que devait faire à Leipzig l'électeur de Saxe, Jean-Georges, revenant de battre les Turcs. Cette circonstance lui fit obtenir la place d'organiste de l'église Saint-Thomas à la mort de *Kühnel*, en 1684. Ayant ainsi des ressources pour continuer ses études de jurisprudence, il fut reçu avocat et rendit en cette qualité d'éminents services à plusieurs personnes influentes de la ville. Il connaissait le grec, l'hébreu, le latin, l'italien, le français, savait les mathématiques, etc., etc. Ces qualités et ce savoir le désignaient tout naturellement au choix des autorités pour remplir la place de directeur de musique de l'Université, en 1700 ; il y joignit, l'année suivante, celle de cantor de l'école Saint-Thomas, après la mort de Schelle. Il était en même temps organiste des deux églises principales de la ville, comme Bach le fut après lui. Son style était nerveux et sévère comme celui des organistes de l'école de Nuremberg. Il passe pour avoir inventé la *sonate*, mais la sonate de Kühnau n'est point ce que nous entendons en général

le service du prince Léopold d'Anhalt-Côthen, dont il possédait l'amitié et l'estime; mais le prince mourut peu de temps après, et Bach vit que la Providence l'avait véritablement guidé dans sa conduite. Cette mort lui causa une vive douleur, et ce fut à son occasion qu'il composa une cantate funèbre consistant en une série de double chœurs remarquablement beaux; il la fit exécuter lui-même à Côthen.

Pendant son séjour à Leipzig, il reçut le titre de maître honoraire de la chapelle du duc de Weissenfels, et l'année suivante — en 1736 — celui de compositeur de la cour du roi de Pologne, elec-

par le mot *sonate* : cette forme de musique a été créée par Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

Bach ne fut point élu d'emblée à l'école Saint-Thomas. Les gouverneurs pensèrent d'abord à Telemann, ancien élève de l'université de Leipzig, excellent compositeur, qui savait parfaitement le français, l'anglais et l'italien; il était alors directeur de musique à Hambourg, place qu'il cumulait avec celle de maître de chapelle des cours d'Eisenach et de Bayreuth. Telemann refusa. La place fut ensuite offerte à Graupner, de Darmstadt (1683-1760), ancien élève de l'école Saint-Thomas, où il étudia sous Schelle et sous Kühnau. Ce fut seulement après que Graupner eut déclaré lui-même que le landgrave de Hesse ne le voulait point laisser partir, que les gouverneurs de l'école envoyèrent des invitations à Bach, à Kauffmann (1679-1735), maître de chapelle du prince de Mersebourg, et à Schott, de Leipzig, pour se rendre à l'école et donner des preuves de leur habileté. Bach composa à cette occasion la cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*, et l'emporta sur ses concurrents. Il entra en fonctions le 1er juin 1722. — Consulter le supplément que j'ajoute au présent chapître. F. G.

teur de Saxe. Ces deux faits ne sont point de grande importance, d'autant plus que le dernier de ces titres est un peu la conséquence de la situation de Bach à Leipzig comme cantor de l'école Saint-Thomas.

Le second de ses fils, Charles-Philippe-Emmanuel, entra au service de Frédéric le Grand en 1740. La renommée du talent extraordinaire de Jean-Sébastien Bach s'était dès cette époque répandue au loin; le roi en entendit souvent parler, ce qui lui donna l'envie de connaître un aussi grand artiste. A diverses reprises, il exprima à mots couverts à Charles-Philippe-Emmanuel son désir de voir Jean-Sébastien à Potsdam; puis, par degrés, il se mit à lui demander pourquoi son père ne venait point. Le fils ne put s'empêcher de mander à son père les paroles du roi. Le vieux cantor n'y fit guère attention tout d'abord, accablé comme il l'était alors de soucis et de travail. Mais, sur les instances de Charles-Philippe Emmanuel, le vieillard, vers la fin de 1747, se mit en route en compagnie de son fils aîné Wilhelm-Friedemann. A cette époque, le roi avait tous les soirs un concert privé dans lequel, en général, il jouait lui-même quelques concertos sur la flûte[1]. Il venait un soir d'apprêter son instrument et ses musiciens

1. Chose curieuse à noter, le roi entrait dans la salle des concerts avec sa musique sous le bras, et plaçait souvent lui-même les parties sur les pupitres. (V. Kugler, *Friedrich der Grosse*, p. 276.)

En ce qui concerne le goût du roi pour la musique, un des musiciens de sa chapelle avait jadis dit de lui : « Si

étaient tous à leur poste, quand un officier lui apporta la liste des étrangers qui venaient d'arriver à Potsdam. Tenant sa flûte dans la main, il parcourait rapidement le bulletin, quand tout, à coup se tournant vers ses musiciens assemblés, il leur dit avec une sorte d'agitation : « Messieurs, le vieux Bach est arrivé. » La flûte fut mise de côté ce soir-là, et le vieux Bach, qui était descendu au logement de son fils, fut immédiatement mandé au palais. Wilhelm-Friedemann, qui accompagnait son père m'a narré toute cette histoire, et j'ajouterai que c'est avec le plus grand plaisir qu'il m'arrive de penser encore à la façon originale dont il me conta la chose. Il était de mode à cette époque de se faire des compliments quelque peu prolixes. La présentation de Bach au souverain illustre qui ne lui avait pas même accordé le temps de changer ses habits de voyage pour le costume noir du cantor, cette présentation, dis-je, devait être nécessairement accompagnée d'une multitude d'excuses. Je ne veux point m'étendre sur ce dialogue, je me contenterai de faire observer que dans la bouche de Wilhelm-Friedemann, ces excuses prenaient les proportions d'un cérémonieux discours entre le roi et le cantor.

La chose importante à noter, c'est que le roi, renonçant à son concert quotidien, invita Bach, qu'on

vous croyez que le roi aime la musique, vous vous trompez ; il n'aime que la flûte, et encore n'aime-t il que la sienne. » F. G.

nommait déjà à cette époque le vieux Bach, à essayer les clavecins de Silbermann qu'il avait fait placer dans les différentes salles de son palais[1]. Accompagnés des musiciens de l'orchestre, le roi et Jean-Sébastien firent le tour des salons, celui-ci essayant les instruments et improvisant au gré de son illustre compagnon. Au bout de quelques instants, il pria le roi de lui donner un sujet de fugue pour le traiter de suite devant lui sans préparation. Le roi accéda à son désir et ne put s'empêcher d'admirer la science profonde de son improvisation. Désireux de connaître le point où un pareil art pouvait être poussé, il manifesta l'intention de l'entendre improviser une fugue à six parties obligées. Tous les sujets ne sauraient convenir à une fugue de ce genre et ne pourraient tous comporter une harmonie aussi pleine : Bach choisit donc son thème et se mit, à la stupéfaction de tous, à improviser, dans un style majestueux et savant, une fugue à six parties aussi aisément qu'il venait de le faire sur le thème du roi. Sa Majesté, désirant connaître le talent de Bach sur l'orgue, lui fit essayer le lendemain tous les orgues[2] de Potsdam, renouvelant ainsi la

1. Les clavecins que fabriquait Silbermann de Freyburg plaisaient tant au roi qu'il résolut de les tous acquérir. Il en collectionna quinze. J'ai appris que tous sont présentement hors d'usage dans différents coins du palais royal (1802). (*Note de Forkel.*)

2. « On peut dire en général que ces distinctions de

tournée de la veille sur les clavecins de Silbermann.

De retour à Leipzig, il traita à trois et à six parties le thème que lui avait fourni le roi; il y ajouta quelques périodes traitées en strict canon, puis il fit graver le tout sous le titre de *Musikalisches Opfer* « Offrande musicale », qu'il dédia à l'auteur du thème [1]

mots masculins ou singuliers, féminins ou pluriels (amour, orgues, délices, etc.), ne sont que des barbarismes et des subtilités oiseuses inventées par les grammairiens, et que rien ne confirme dans l'histoire de la langue. » (Aug. Brachet, *Grammaire historique de la langue française*, 11e édit., p. 158.)

1. La *Musikalisches Opfer*, ou *Thematis Regii Elaborationes Canonicæ*, se compose de 1° une fugue *ricercata* à trois voix ; 2° une fugue *ricercata* à six voix et réduite ; 3° huit canons ; 4° une fugue *canonica en epidiapente ;* 5° une sonate trio pour flûte, violon et basse, se terminant par un *canon perpetuus* en trio. Voici le texte de la lettre qui accompagnait cet envoi :

« Très-gracieux Roi,

« Avec cette lettre je présente le plus respectueusement possible à Votre Majesté une offrande musicale dont la plus noble partie est l'œuvre de sa royale main. C'est avec une joie mêlée du plus profond respect que je rappelle à Votre Majesté la grâce particulièrement royale qu'elle me fit quand, dans ma récente visite à Potsdam, elle daigna me jouer un chant sur le clavecin, en me priant de le travailler en sa présence sous forme de fugue. Mon devoir de sujet était d'obéir à l'ordre de Votre Majesté. Mais je sentis promptement qu'il m'était besoin d'une soigneuse préparation pour traiter dignement un aussi excellent thème. Je pris donc la résolution de le travailler avec un art plus parfait et de le faire ainsi connaître au monde. Autant que mes moyens me l'ont

Le voyage à Potsdam fut le dernier que Bach entreprit. Le zèle infatigable avec lequel il avait travaillé toute sa vie et surtout pendant sa jeunesse, alors qu'il passait les jours et les nuits à cultiver son art, sa ténacité sans exemple au travail, tout cela avait beaucoup fatigué sa vue. Cette faiblesse ne fit qu'augmenter pendant ses dernières années, jusqu'à ce qu'enfin elle aboutit un jour à des accidents très-douloureux. Sur les conseils de quelques-uns de ses amis qui avaient grande confiance dans l'habileté d'un oculiste de Londres qui venait d'arriver à Leipzig, il consentit à subir une opération qui deux fois ne put réussir. Non-seulement il perdit tout à fait la vue, mais sa constitution, jusqu'a-

permis, j'ai réalisé ce projet, dont le but louable est de célébrer, quoique bien insuffisamment, la gloire d'un monarque dont la grandeur et l'habileté dans tous les arts de la paix, et particulièrement en musique, doivent être respectées et admirées de tous les hommes. Je suis assez hardi pour oser ajouter la requête suivante : Que Votre Majesté veuille bien me faire l'insigne honneur d'accepter gracieusement ce petit ouvrage, et d'accorder sa royale faveur au plus dévoué de ses sujets et au plus obéissant de ses serviteurs.

« L'AUTEUR. »

Leipzig, 7 juillet 1747.

Voici une autre lettre concernant cet ouvrage. Elle est écrite par Bach à un sien cousin, inspecteur d'école et cantor à Schweinfurt.

Leipzig, 6 octobre 1748.

« Noble et très-honoré cousin,

« Je suis très-pressé, je vais donc vous dire beaucoup

lors si vigoureuse se trouva complétement ébranlée par l'ingestion de médecines qu'on lui administra en vue de l'opération. Sa santé continua de décliner pendant plus de six mois jusqu'à ce qu'un jour, le soir du 30 juillet 1750, il expira, dans la soixante-sixième année de son âge. Dix jours avant sa mort, au matin, la vue lui revint subitement au point de pouvoir supporter la lumière du grand jour. Quelques heures après il eut une attaque au cerveau; elle fut suivie d'une fièvre inflammatoire à laquelle sa constitution affaiblie ne put résister, malgré tous les secours de l'art qu'on s'empressa de lui prodiguer.

de choses en peu de mots, vous souhaitant de bon cœur, comme je le fais, l'aide et la bénédiction de Dieu à la fois pour une bonne vendange et pour le mariage qui doit se célébrer bientôt. Je ne puis dès à présent vous envoyer un exemplaire de la fugue prussienne que vous me demandez, car l'édition entière en est écoulée; il n'y avait du reste que cent épreuves imprimées, dont la plupart ont été distribuées gratis à mes amis. Mais d'ici au nouvel an je pense en avoir d'autres exemplaires, et si à cette époque, vous êtes toujours dans l'intention d'en acquérir une épreuve, vous n'avez qu'à me la demander en enfermant un thaler dans votre lettre, et alors je vous l'enverrai. Pour finir, avec bien des saluts de nous tous, je demeure votre dévoué. J. S. Bach.

« *P. S.* Mon fils de Berlin a maintenant deux fils: le premier, hélas! est né lors de l'invasion prussienne; le second a environ quatorze jours. »

N'est-il point piquant de voir Bach donner ses œuvres à ses amis et les vendre à ses parents? Peut-être était-ce prudence de sa part, car ses parents étaient plus nombreux encore que ses amis. F. G.

Telle fut la vie de cet homme illustre. J'ajouterai qu'il fut marié deux fois, qu'il eut de sa première femme sept enfants[1] et de sa seconde treize enfants, à savoir en tout onze fils et neuf filles. Ses fils avaient tous d'admirables dispositions pour la musique; mais ces dispositions ne furent guère cultivées convenablement que dans quelques-uns de ses aînés.

1. *Huit* enfants, en tenant compte de deux jumeaux.



SUPPLÉMENT

AU

CHAPITRE II DE FORKEL[1]

BACH A LEIPZIG.

BACH était donc parvenu, à l'âge de trente-huit ans, au poste de la Thomas Schule, cumulant avec cette place celle de directeur de la musique de Saint-Nicolas et de Saint-Thomas, les deux principales églises de Leipzig; il était en même temps organiste titulaire de l'église Saint-Pierre et de la nouvelle église.

Leipzig, ce petit Paris, comme l'appelle Gœthe, était alors célèbre par ses écoles et sa brillante université. Bien que faisant partie de l'électorat de Saxe, la ville s'administrait d'une façon presque indépendante à l'aide

1. Bach passa les vingt-sept dernières années de sa vie à Leipzig. Il est utile de connaître quelque peu la manière dont il y vécut ; c'est le motif qui m'a fait ajouter ces pages au récit trop succinct de Forkel. F. G.

d'une constitution réellement républicaine. Bach se sentait à l'aise dans cette atmosphère. Le chœur d'*alumni* qu'il dirigeait à l'école Saint-Thomas était constamment sous sa surveillance, il pouvait donc pour la première fois de sa vie dresser les enfants de manière à leur faire exécuter ses œuvres dans leur véritable esprit. Les gouverneurs de l'école, se conformant aux traditions luthériennes, veillaient à posséder toujours un chœur nombreux et bien discipliné. La preuve en est exposée dans les chapitres VI et VII du règlement de l'école datant de 1723. Il y est dit que les élèves ne seraient admis à la Thomas Schüle et n'y pourraient demeurer qu'à la condition de faire des progrès en musique; ils devaient aussi prendre l'engagement d'y rester pendant cinq ou six ans, de peur que la musique ne souffrît s'il survenait des changements trop fréquents dans le personnel des chœurs.

Les fonctions de Bach consistaient 1° à inspecter l'école une semaine sur trois (le recteur et le maître assistant ou corecteur se partageaient les deux autres semaines)[1]; cette besogne l'occupait tout le jour de 5 heures du matin en été et de 6 heures en hiver; 2° à diriger la première classe de musique (la seconde étant confiée à un sous-maître); 3° à préparer la musique qu'on devait exécuter aux quatre églises ci-dessus men-

1. Voici la liste du personnel enseignant et surveillant de l'école de Saint-Thomas au temps de Bach.

M. Johann-Heinrich Ernesti, *Rector;*
Christian Ludovici, *Corector ;*
M. Carl-Friedrich Petzold, *Tertius*;
Christoph Schmied, *Quartus*;
Johann Döhnert, *Quintus;*
Johann-Friedrich Brensicke, *Sextus;*
Christian Dittman, *Septimus.*

tionnées, divisant ses élèves de manière à former avec eux quatre chœurs complets; il les accompagnait aux enterrements et surveillait le chant des hymnes funèbres d'après le rituel de Luther; 4° à tenir un registre inventaire de la musique et des instruments de l'école, et veiller à ce qu'on ne les abîmât point; 5° à contrôler les organistes et les musiciens des deux principales églises, ainsi que les élèves quand ils partaient en procession à travers la ville. Avant d'entrer en fonctions, les gouverneurs de l'école lui présentèrent à signer un acte divisé en quatorze articles; un de ces articles formulait la défense absolue de chanter à l'église de la musique d'opéra.

Bach recevait à Leipzig le traitement suivant:

1° 87 thalers 16 groschen à l'année (325 fr.);

2° 16 *scheffel* de blé;

3° Le logement et le bois de chauffage;

4° 13 thalers 3 groschen (50 fr. à peu près), pour la chandelle, etc., etc.;

5° 1 thaler 80 groschen (4 fr. 73 c.), part d'intérêt d'un legs fait à l'école;

6° Son casuel (1 thaler et au-dessus) chaque fois qu'il dirigeait les chœurs aux funérailles, noces, concerts, etc., etc.

Le service alternait chaque dimanche aux deux principales églises de Leipzig sous la direction de Bach.

Voici l'ordre de ce service:

A 6 heures 38 m. on chantait les *Heures*, cérémonies conservées de la liturgie romaine;

A 7 heures 30 m. commençait le service complet, qui se composait des morceaux suivants:

1° Prélude, 2° motet ou antienne selon la fête du

jour, 3° Kyrie, 4° Gloria in excelsis, 5° prélude, 6° Dominus vobiscum, 7° prélude et psaume, 8° épître, 9° prélude et psaume, 10° évangile, 11° prélude et Credo, 12° sermon et psaume; 13° prière et prône; 14° prélude et psaume, 15° communion, 16° offertoire et bénédiction, 17° psaume final.

A 11 heures 30 m. commençait le service de midi, qui e composait de :

1° Prélude, 2° motet (les jours de fête il était remplacé par une cantate), 3° prélude et psaume, 4° psaume et prière, 5° prélude et psaume, 6° sermon et psaume, 7° prière, 8° prélude et psaume, 9° offertoire et bénédiction, 10° psaume.

Le service de l'après-midi commençait à 1 heure 30 m. du soir, puis à 4 heures on procédait aux noces et aux baptêmes. Tous les jours de la semaine se célébrait en outre un court office dans toutes les églises; les choristes de l'école y assistaient. L'église Saint-Thomas possédait deux orgues, dont un, le plus grand, était vraiment excellent. Tous deux furent mis à contribution lors de l'exécution de la Matthæus-Passion en 1729. Bach travailla à Leipzig avec une ardeur incroyable : son désir de savoïr et de connaître se manifeste dans ce fait qu'il existe encore deux copies écrites de sa main d'une messe de Palestrina, de deux messes de Lotti, d'un Magnificat de Caldara, d'un autre de Zelenka, d'un oratorio de Hændel, de la Passion de Keyser, de celle de Graun, d'une petite messe de Wilderer, etc., etc. Bach vécut en termes affectueux avec le recteur de l'école, *Ernesti*, qui mourut en 1726, et avec son successeur, *Gesner*, homme d'un haut mérite, qui depuis fut professeur à l'université de Gœttingue.

Gesner nous a donné une excellente édition de Quintilien

(Gœttingue, 1738, in-4°). Dans une note du texte, il s'adresse à l'auteur latin sous forme de prosopopée (livre Ier, chap. XII). Gesner semble répondre au rhéteur faisant l'éloge de la musique des anciens : « Tout ceci, mon cher *Fabius* (Quintilianus), vous le tiendriez pour peu de chose s'il vous était donné de vous pouvoir élever des régions inférieures où vous reposez pour venir entendre Bach, mon ancien collègue à l'école Saint-Thomas de Leipzig. Vous verriez alors comment avec ses deux mains et ses deux pieds il gouverne l'orgue, cette combinaison dans un seul instrument d'un nombre infini de cithares... etc... Je voudrais que vous puissiez le voir faire à lui tout seul ce que plusieurs joueurs de cithares et six cents joueurs de flûte ne réussiraient point à produire; je voudrais que vous le voyiez diriger à la fois trente ou quarante musiciens, l'un d'un signe de tête, l'autre à l'aide de son pied, d'autres encore en les menaçant du doigt. Pour moi, cher *Fabius*, pour moi qui suis à tant d'égards admirateur de l'antiquité, mon opinion est que Bach et quelques-uns de ses émules unissent dans leur personne plusieurs *Orphées* et vingt *Arions*. »

Bach éprouva plus d'un désagrément pendant le temps qui s'écoula entre la mort d'Ernesti et la nomination de Gesner. Les gouverneurs de l'école voulurent faire acte d'autorité en formulant contre Bach des plaintes de tout genre et en demandant une réduction de son salaire. Ils basaient leurs prétentions sur ces deux faits : 1° que *Petzold*, le répétiteur de la classe inférieure de musique, n'était point à la hauteur de son office ; 2° que Bach ne dirigeait point et n'accompagnait point le chœur toutes les fois qu'il y était obligé par les règlements de l'école. Le conseil des gouverneurs de l'école était composé de cinq conseillers de ville et de cinq entrepreneurs de bâtisses, tous fort incapables

d'émettre un avis raisonné en matière d'art. Voir Bach obéir à ses inspirations personnelles plutôt qu'à leurs ordres ineptes leur causa une indignation telle qu'ils prirent plaisir à humilier un esprit aussi indépendant. Le salaire de Bach fut donc réduit. Il subit ce dommage sans se plaindre; mais quand on voulut toucher aux intérêts de l'art et faire de mesquines économies sur le chœur de l'école, l'indignation lui fit rompre son dédaigneux silence. Au mois d'août 1730, il envoya au conseil de ville un rapport écrit tout entier de sa main, dans lequel il déclarait péremptoirement ne pouvoir rien faire de bon avec les pitoyables ressources qu'on mettait à sa disposition. Dans ce rapport il déclarait que douze chanteurs étaient nécessaires pour composer un chœur convenable, à savoir : 3 soprani, 3 contralti, 3 ténors et 3 basses. « De cette manière, ajoutait-il, si l'un d'eux tombe malade (comme il arrive souvent à cette époque de l'année, ainsi que le constatent les ordonnances envoyées par le docteur au pharmacien de l'école), il reste encore deux personnes pour chaque partie. Il serait préférable d'avoir quatre choristes pour chaque voix, ce qui porterait le total de chaque chœur à seize personnes. »

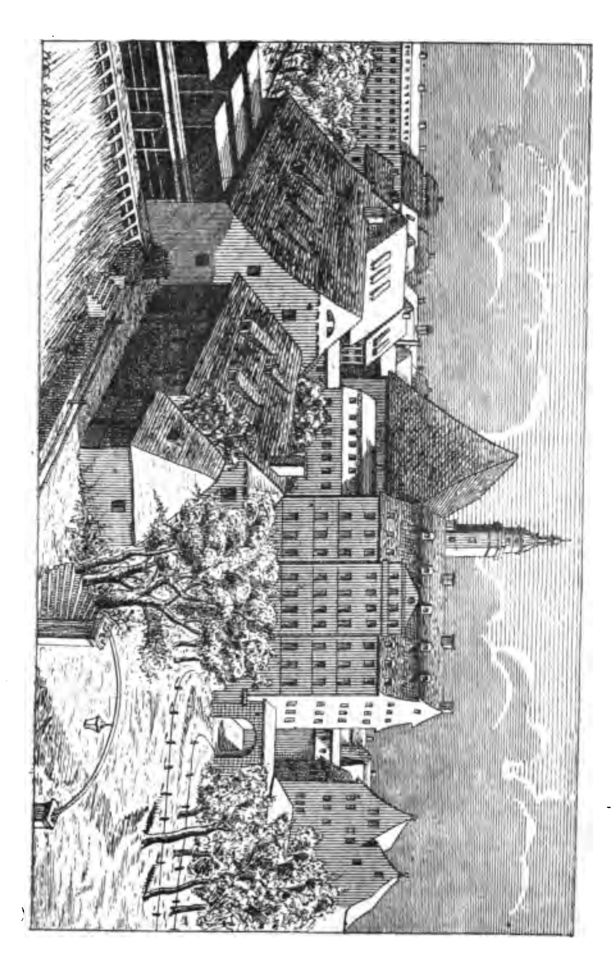
Il dit ensuite que « 18 ou 20 instrumentistes sont nécessaires pour un service musical complet : à savoir : 2 ou 3 premiers violons, 2 ou 3 seconds violons, 2 premières violes, 2 secondes violes, 2 violoncelles, 1 contre-basse, 2 ou 3 hautbois, 1 ou 2 bassons, 3 trompettes, 1 timbale et, pour quelques morceaux, 2 flûtes. » On voit donc combien souvent les moyens matériels faisaient défaut à Bach, car le nombre de ses élèves à l'école Saint-Thomas n'était que de 55, sans compter 7 musiciens de ville, dont 3 jouaient le violon et 4 les instruments à vent; les choristes se trouvaient

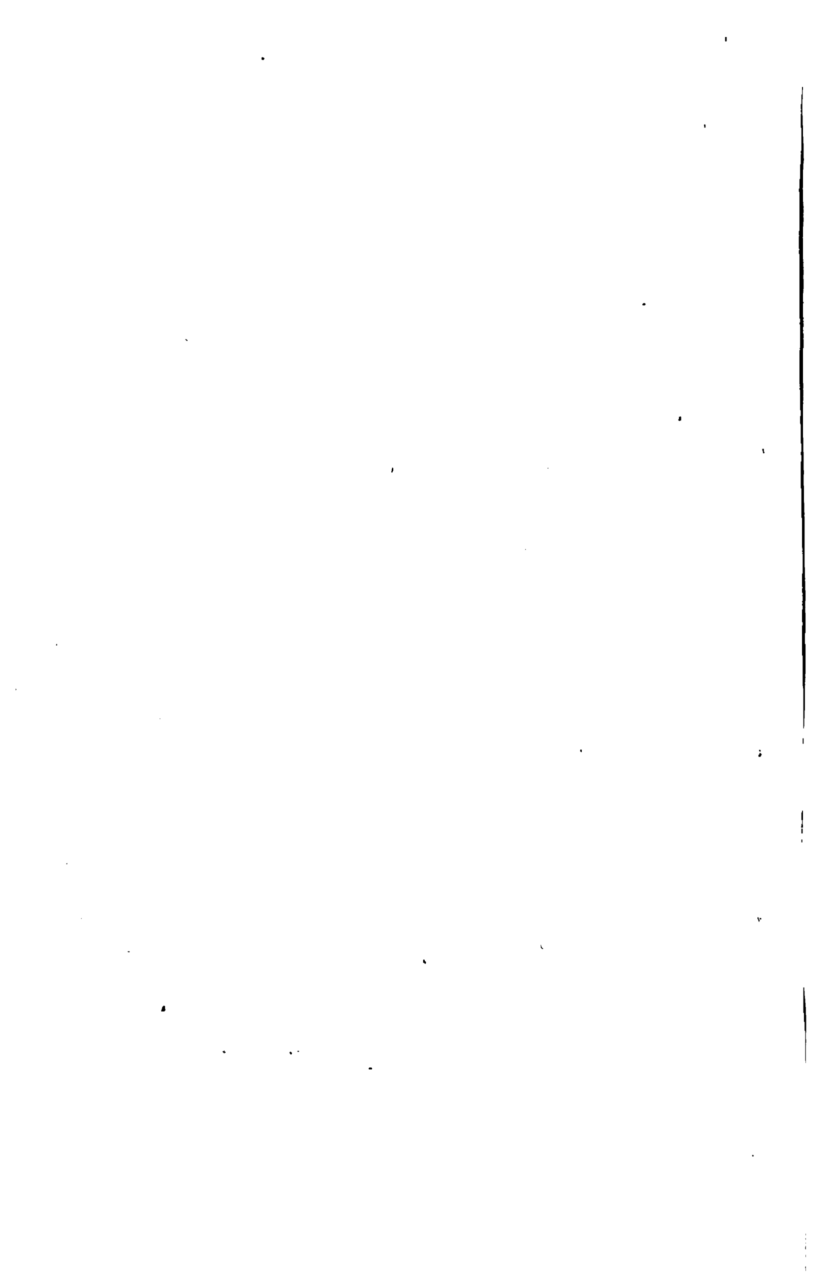
souvent ainsi dans la nécessité d'exécuter des parties instrumentales. Les écoliers de la Thomas Schule qui n'étaient point boursiers venaient parfois en aide au chœur moyennant une légère rétribution, mais on la leur supprima, et dès ce jour ils ne voulurent plus octroyer gratuitement leurs services. Le salaire du chœur, lui aussi, fut réduit; les meilleurs choristes quittaient l'école sans être remplacés avantageusement. Aussi Bach ne put s'empêcher d'en toucher quelques mots au conseil de ville. « Il est bien connu, dit-il, que mes prédécesseurs Schnelle et Kuhnau avaient l'habitude d'utiliser les services de Messieurs de l'école quand ils voulaient produire une musique large et pleine. Cela leur était possible, parce que nombre de choristes aussi bien que d'instrumentistes (des violonistes principalement) recevaient un traitement dans ce but. Maintenant que les exigences du chant se sont accrues et qu'il est plus que jamais nécessaire de se procurer les meilleurs exécutants possible, les petits *beneficia*, qui auraient dû être multipliés, ont été complétement supprimés au *Coro musico.* Chose vraiment étonnante ! on suppose les musiciens allemands capables d'exécuter à première vue toute sorte de musique, qu'elle soit italienne, française, anglaise ou polonaise; pour rendre cette musique, on les estime aussi habiles que les personnes auxquelles elle était destinée, qui souvent ne la déchiffrent qu'avec peine, tout en recevant pour cela un beau salaire, et pourtant ces mêmes Allemands sont ici complétement abandonnés; ils ont tellement à faire pour gagner leur pain de chaque jour qu'il ne leur reste plus une minute en dehors de leurs leçons pour cultiver l'art et se perfectionner eux-mêmes. Il n'en est point ainsi ailleurs, et je vous citerai Dresde, où l'on peut voir le souci que prend Sa Majesté d'épargner à ses musiciens les misères et les anxiétés de la

pauvreté ; ils n'ont qu'un seul instrument à jouer, et la musique n'en est que meilleure. Je conclus nettement en disant que si vous supprimez les *beneficia*, vous m'enlevez le moyen de perfectionner la musique d'église. » Vain appel ! vaine représentation faite par un artiste à des maçons ! Bach resta avec un chœur incomplet et un traitement diminué. Ardent comme il l'était, combien souvent ne dut-il pas ronger son frein en voyant mépriser ainsi et son génie et ses justes représentations. Il était soutenu par l'amitié et l'estime de Gesner. Les modifications introduites par ce dernier dans la discipline de l'école rendirent sa besogne à bien des égards plus facile[1]. En 1732, les bâtiments de l'école furent agrandis ; les nouvelles constructions furent consacrées le 3 juin de cette même année, et Bach écrivit à cette occasion une cantate dont les paroles étaient l'œuvre d'un professeur de l'école nommé *Winkler*. L'appartement de Bach fut-il réparé à cette époque ? On l'ignore ; mais un fait est certain, c'est que depuis cette époque il est resté dans le même état. Le cabinet dans lequel Bach composait est très-confortable : à l'étage supérieur est un grand salon dans lequel on fait de la musique ; un passage conduit de ce salon à la salle d'études de l'école, dans laquelle est pendu le portrait de Bach. Dans ce passage se trouvent les armoires contenant la musique de l'école. Il n'y reste plus guère d'œuvres du grand maître[2]. Le directeur de l'école occupe les appartements de l'étage inférieur et l'église Saint-Thomas n'est qu'à quelques pas de la maison.

1. Nouvelles lois de l'école Saint-Thomas, 1733.

2. Tout ce que Bitter a pu trouver après de longues et minutieuses recherches dans la librairie de l'école a été 1° une oratorio de la Passion de Graun, avec des additions de la main de Bach ; 2° les parties séparées





Éclairé par les tracasseries de tout genre qu'on lui suscitait à Leipzig, Bach pétitionna auprès du jeune électeur de Saxe, Frédéric Auguste II, lui demandant de le nommer compositeur de sa cour, pour remédier à ses maux et en imposer aux personnes malintentionnées à son égard. L'électeur, alors fort occupé en Pologne, où il voulait se faire couronner roi, n'apporta guère d'attention à la requête de Bach ; ce fut seulement trois années après que celui-ci obtint ce qu'il désirait.

La situation de Bach à Leipzig devint plus difficile encore que par le passé quand Gesner eut quitté l'école Saint-Thomas, en 1734, pour aller professer à Gœttingue. Le surintendant Deyling, premier pasteur de la ville, était à la vérité en excellents termes avec Bach, mais quelques autres pasteurs, et parmi eux celui de Saint-Nicolas, se plaignaient de voir le compositeur regimber constamment contre leurs ordres en ce qui concernait les cantiques. Le directeur qui remplaça Gesner, et qui s'appelait aussi Ernesti, eut aussi avec Bach quelques difficultés au sujet de la nomination d'un chef des chœurs. Deyling apaisa ces différends, mais les parties en cause conservèrent de tout ceci un souvenir désagréable. Mizler rapporte (*Musikalische Bibliothek*, vol. I, p. 63) qu'à cette époque (1736) il y avait constamment à Leipzig deux séries de concerts publics. La première serie, dont Bach était le chef, se composait en temps ordinaire d'un concert par semaine, qui avait lieu le vendredi de huit heures à dix heures ; mais pendant la foire de Leipzig un concert supplémen-

d'une cantate : *Herr Gott dich loben wir ;* 3° le titre et un fragment d'un morceau pour clavecin. La disparition des autres manuscrits est relativement récente, car il existait beaucoup de musique manuscrite de Bach à la Thomas Schüle lors de la visite qu'y fit Mozart en 1793.

taire était donné le mardi aux mêmes lieu et heure, c'est-à-dire de huit heures à dix heures, au café Zimmermann, dans la Cather-Strasse. La seconde série de concerts était dirigée par Johann Gottlieb *Gœrner*, directeur de musique à l'église Saint-Paul et organiste à l'église Saint-Thomas. Ces deux sociétés de musique étaient principalement composées d'étudiants de l'Université et des diverses écoles ; quelques-uns d'entre eux devinrent même dans la suite d'excellents musiciens. Bach écrivit quelques morceaux pour ces concerts, par exemple son *Zufrienden-gestellte Œolus*, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du docteur A. F. Muller, célèbre professeur de l'Université de Leipzig. Je citerai encore dans le même genre la *Dispute de Pan et d'Apollon*, la *Cantate sur le Contentement*, la *Cantate du Café* et la *Bauern Cantata*. Ces pièces sont pleines d'humour et de verve.

Bach avait, malgré ses excellentes qualités, une chaleur de tempérament qu'il ne pouvait céler à l'occasion. Cela se vit du reste lors de ses discussions avec le recteur Ernesti et les conseillers de ville. Dans une autre occasion, il lança avec fureur sa perruque à la tête de Gœrner, l'organiste de Saint-Thomas, en lui disant : *Vous étiez destiné à être savetier plutôt qu'organiste.* Le malheureux Gœrner venait de se permettre un accord faux.

Bach inventa deux instruments qui tombèrent après lui en désuétude, le premier est le « luth-clavicorde », et le second la « viola pomposa ». Ce dernier instrument tenait le milieu entre l'alto et le violoncelle et portait cinq cordes.

On a pu lire ci-dessus, dans Forkel, la visite faite par Bach à Potsdam en 1747; l'année suivante en 1748, il eut la joie de voir son élève et futur gendre *Altnikol* nommé organiste à Naumburg, sur sa recommandation.

Cela rendit possible le mariage d'Altnikol avec sa fille *Élisabeth-Juliane-Frederike Bach*, née en 1736. C'est encore en 1748 que prit place dans la vie de Bach un événement fort pénible. Le directeur du gymnase de Freyberg, en Saxe, nommé *J. Gottlieb Biedermann*, avait organisé pour le festival centenaire de la paix de Westphalie une séance dramatique et musicale à laquelle les écoliers de Saint-Thomas coopérèrent. Un élève favori de Bach, *Doles*, alors cantor à Freyberg, composa la musique de cette cérémonie, et la recette monta à 1500 thalers, somme énorme pour le temps. Biedermann, ne tenant compte que de la moitié de la recette, offrit trente thalers de rémunération à Doles. Ce dernier, trouvant ce salaire dérisoire, déclara se contenter simplement des applaudissements flatteurs qu'avait eus sa composition.

La conduite de Biedermann fut blâmée de tous, et dans sa fureur contre Doles il écrivit un traité sur l'abus de la musique, et démontra que ceux qui s'adonnaient à cet art étaient des gens vicieux [1]. Une grêle de brochures et de pamphlets tomba sur ce malheureux Biedermann à l'apparition de sa diatribe; le caustique Mattheson ne l'épargna guère. Bach, voulant faire chorus et ne pouvant écrire, tant ses yeux étaient faibles, chargea l'organiste *Schröter* de Nordhausen de rédiger une protestation. Elle fut publiée par Bach sous le voile de l'anonyme, après qu'il y eut apporté quelques changements [2]. Schröter entra dans la plus violente indignation quand

1. Voici le titre de ce pamphlet: *De vita musica*, *ex Plauti Mostell. Act. III*, *scen. II*, 40, *præfatus*, *ad orationes benevole auscultandas officiose invitat M. Joh. Gottl. Biedermann*, *R. Fribergæ*, *Litt. Christ. Matthai*, 1746 (Vier Blätter in quart.). F. G.

2. Voici le titre de la réponse de Schröter: *Christliche-*

il vit paraître son œuvre avec des modifications auxquelles il n'avait point consenti, et Bach eut à essuyer de ce chef de nouveaux ennuis.

Pour donner une idée de l'économie de Bach, je vais citer une des lettres qu'il écrivit à son cousin Jean Elias, cantor à Schweinfurt; elle est datée de 1748.

« Hautement honoré Cousin,

« J'ai reçu avec plaisir hier et votre lettre et le précieux baril de vin nouveau pour lequel je vous dois bien des remercîments. J'ai lu avec plaisir dans votre lettre que vous et votre femme êtes en bonne santé. C'est un grand malheur que le baril de vin ait été endommagé, soit par les cahots du véhicule, soit de toute autre manière ; le fait est que quand on l'a ouvert pour la visite ordinaire à l'octroi de la ville, on l'a trouvé aux trois quarts vide; il ne contenait pas six cruches pleines, d'après les rapports officiels. C'est pitié vraiment que les dernières gouttes de ce noble cadeau aient été perdues. Je félicite mon honoré cousin de sa vendange richement bénie, et je regrette ne pouvoir rien faire en échange de ces libéralités. Mais, *quod differtur non aufertur*, et je désire avoir toujours occasion de payer ma dette en quelque façon.

Il est certainement regrettable que la distance qui sépare nos deux villes ne nous permette point de nous rendre mutuellement visite, car j'aurais pris la liberté de vous inviter à la noce de ma Lieschen qui va se marier, en janvier prochain 1749, avec Altnikol, le nouvel organiste de Naumburg. Mais comme je présume que

Beurtheilung des vom Herrn M. Biedermann, Freibergischem Rectore, im Monate Mai des 1749. *Jahrs edirten Programmatis de vita musica*, 1749. (In-quart.)

la distance dont j'ai déjà parlé et l'inclémence de la saison nous priveront du plaisir de vous voir, je viens vous prier de nous assister de loin de vos vœux de bon chrétien. Je vous salue de la part de nous tous, et je demeure votre obéissant et fidèle cousin et serviteur dévoué. J. S. BACH. »

« P. S. M. Birnbaum est mort il y a environ six semaines.

« P. M. Quoique mon honoré cousin m'ait exprimé lui-même son désir de me continuer ses cadeaux de liquides, je suis obligé de décliner cette offre à cause des frais exagérés qui en résultent. En effet, la lettre de voiture m'a coûté 16 groschen, le camionnage 2 groschen, les préposés d'octroi m'ont pris 2 groschen, l'impôt régional s'est élevé à 5 groschen 3 pfennige et la taxe générale m'a encore coûté 3 groschen, de sorte que, d'après mon calcul (que vous pourrez contrôler vous-même), j'ai constaté que pour chaque mesure de vin je payais 5 groschen, ce qui est trop pour un cadeau. (Total général 4 fr. 35 cent.) »

Avec un semblable esprit d'ordre on s'explique que Bach ait pu élever sa nombreuse famille. Il faisait des économies jusque sur son papier de musique; souvent il rayait lui-même du papier pour écrire ses partitions. En 1749, un fils idiot de Bach, *David*, mourut jeune; il avait à cette époque déjà perdu 12 enfants, à savoir 9 garçons et 3 filles. Nous savons dans quelles circonstances Bach mourut en 1750. Il fut enterré dans le cimetière de l'église Saint-Jean à Leipzig; aucune croix, aucune tombe ne nous indique l'endroit où fut déposée sa dépouille mortelle. Le seul souvenir qu'on ait conservé de ses funérailles est un extrait du registre des

décès, registre conservé dans les archives de Leipzig. On y lit : « *Un homme âgé de 67 ans, le nommé Johann-Sébastian Bach, directeur de musique et cantor de l'école Saint-Thomas, a été conduit dans un cercueil au cimetière. Le 30 juillet* 1750. »

La mort de Bach fit peu d'impression à l'école Saint-Thomas ; sa famille était trop pauvre pour lui payer une oraison funèbre. Ernesti ne mentionna nullement la mort de Bach dans le discours d'usage qu'il fit au mois de mai suivant en qualité de directeur de l'école. Les journaux n'en parlèrent point, à l'exception pourtant d'une gazette de Berlin. La société Mizler de Leipzig composa un prosaïque poëme à l'occasion de sa mort.

Le lendemain de son décès, son successeur *Harrer* fut nommé sur la recommandation du comte Brühl, le tout-puissant ministre de Frédéric-Auguste II. En le choisissant, le conseiller *Herr Geheimer Kriegsrath* et le bourgmestre *Streglitz* firent observer « que l'école avait besoin d'un maître de chant, et non d'un directeur de musique, bien que la connaissance de cette dernière ne fût point une chose à dédaigner. Cette observation d'épicier indique la façon dont Bach était considéré de son vivant à Leipzig[1]. Quelle différence entre le bonheur de sa destinée et celui de Hændel ! Ce dernier vécut riche, heureux et honoré, et il eut pour sépulture Westminster. Bach, au contraire, gît on ne sait où, et, malgré

1. Tandis qu'une réaction puissante s'est faite en Allemagne dans cet ordre d'idées, on peut affirmer qu'en France les organistes en général sont assez peu considérés, témoin le décret du 30 décembre 1809 qui régit leur situation. Nous y lisons (art. 33.) : « La nomination et la révocation de l'organiste, des sonneurs, des bedeaux, suisses *ou autres serviteurs de l'église* appartient au marguillier, sur la proposition du curé ou desservant. » Vraiment cet article fait rêver, et j'imagine qu'on doit

son économie, laissa ses filles et sa femme dans la misère. La plus jeune de ses filles, *Regina Susanna*, périt presque de faim. Nous trouvons dans l'*Allgemeine Leipziger Musikzeitung* du mois de mai de l'année 1800 un appel à la charité du public fait par Fr. Rochlitz, un chaud partisan de Bach.

En voici un extrait : « La famille Bach est présentement éteinte à l'exception d'une fille du grand Sébastien Bach ; cette personne, qui est maintenant d'un certain âge, se trouve dans le besoin. Peu de personnes le savent. Elle ne peut... — Non ! elle ne *doit* pas mendier ! » Sur ce chaleureux appel de Rochlitz, Regina-Susanna reçut quelque argent ainsi que le constatent les *remercîments* suivants qu'on trouve insérés dans la même gazette.

« Grâce à l'appel fait au public par M. Fr. Rochlitz et MM. Breitkopf et Härtel, j'ai reçu dans ma misère un secours si considérable et si généreux que ma reconnaissance ne cessera qu'avec ma vie. Mes bienfaiteurs m'ont donné par l'intermédiaire de ces messieurs, la somme de 96 reichsthaler 5 groschen. S'il est permis aux mânes de mes père et mère et à ceux de mes frères morts de voir ce qui m'arrive, combien leur compassion passée ne doit-elle point avoir fait place à une joie sympathique à l'aspect de mon bonheur !

« REGINA-SUSANNA BACH.

« Leipzig, décembre 1800. »

trouver fort peu d'organistes qui soient enchantés d'avoir le suisse et le bedeau pour *confrères*. Quant au sonneur, c'est chose fort différente, lui aussi fait de la musique à sa manière, c'est donc là un *confrère*. — L'homme qui proposera l'abrogation de cet article grotesque sera probablement accusé « de vouloir détruire la religion, la propriété et la famille, » inépuisable rengaine des tartufes de tous les temps.

Le grand et illustre Beethoven tint à honneur de venir en aide à tant d'infortune; son nom brille parmi les premiers souscripteurs. Il fit mieux, ainsi que nous allons le voir, car Rochlitz écrit le 19 mai 1801 dans la même gazette: « Notre appel pour venir en aide au dernier rejeton de la famille de Bach a été entendu du public. C'est avec une véritable émotion que nous avons reçu le 10 mai dernier d'un musicien viennois *Andréas Streicher* la somme considérable de 307 florins de Vienne, que le banquier Löhr, de notre ville, a changés aux soussignés contre la somme de 200 reichsthaler. La souscription a eté recueillie par le musicien ci-dessus nommé, sous la présidence du comte Fries, de Vienne. En même temps, le célèbre compositeur et pianiste viennois Louis van Beethoven a donné à MM. Breitkopf et Hartel une de ses nouvelles productions en les priant de transporter sur la tête de Regina-Susanna sa propre part dans les bénéfices proportionnels de la vente de cette œuvre, de manière que la bonne vieille femme en tire quelque argent de temps en temps. Il a insisté particulièrement pour que cette publication ait lieu le plus tôt possible afin de l'en faire profiter. »

Voici le texte des remercîments de Regina-Susanna : « J'accepte avec des larmes de joie cette somme qui dépasse de beaucoup mon attente. Pas un seul des jours qui me restent encore à vivre ne s'écoulera sans que je pense avec gratitude à mes bienfaiteurs.

« REGINA SUSANNA BACH.

« Leipzig, 20 mai 1801. »

Tout cela serre le cœur. Un autre fait assez extraordinaire est de voir le peu de valeur des autographes de Bach à une époque relativement récente. Quand Charles-

Philippe Emmanuel mourut à Hambourg en 1788, sa musique fut vendue et les *Archives de Bach* furent partagées entre le maître de chant Polchau et le directeur de musique *Schwenke* (le même qui fut préféré à Forkel à Hambourg). Après la mort de Schwenke en 1824, les ouvrages de sa bibliothèque furent mis aux enchères, et parmi eux le manuscrit de l'*Art de la Fugue*. Ce dernier fut acheté huit marks deux schillings, c'est-à-dire *quinze francs et demi environ* ! Pauvre Bach ! Il fallait qu'on ne le comprît guère pour l'estimer si peu. Cela me fait souvenir d'un joli mot de Wagner dans sa brochure *Du Judaïsme en musique*[1] : « Si Beethoven fait à notre génération l'effet d'une statue grecque, dit-il, Bach au contraire lui apparaît sous la forme d'un de ces antiques sphinx égyptiens dont la tête imposante contemple les vastes plaines du désert. » Wagner a raison, Bach est trop grand pour n'être point relégué dans la majesté des solitudes; mais ses œuvres ne sont des énigmes que pour les personnes qui ne les veulent point déchiffrer.

F. GRENIER.

1. *Das Judenthum in der Musik.*



CHAPITRE III.

BACH CLAVECINISTE.

La manière de Jean-Sébastien Bach de toucher le clavicorde était admirée de tous ceux qui eurent la bonne fortune de l'entendre. Les hommes qui passaient alors pour être de bons exécutants ne pouvaient s'empêcher d'envier son talent; c'est dire par là que la méthode de Bach ne devait guère ressembler à celle mise généralement en usage soit par ses contemporains, soit par ses prédécesseurs; mais personne jusqu'ici n'a clairement indiqué les traits principaux de ces différences.

Supposons un instant que nous entendions un même morceau exécuté par dix artistes également intelligents, également exercés et rompus aux difficultés de l'instrument: ce morceau n'en produira pas moins sous la main de chacun d'eux un effet différent. Tous, sans exception, tireront de l'instrument des sons divers, et donneront à l'en-

semble de ces sons un degré de netteté fort inégal. D'où peut donc provenir une semblable inégalité, si les dix artistes dont je parle possèdent tous à un même degré l'expérience et l'usage de l'instrument? La raison en est simple, et consiste dans la manière de toucher le clavier, ce qui est au point de vue de l'instrument une opération analogue à la prononciation dans la mécanique du langage. Épeler parfaitement les voyelles et les diphthongues dans le discours, de même que bien articuler les notes dans la phrase musicale, suppose de la part de l'orateur et de l'artiste une très-grande netteté; mais cette netteté est susceptible de degrés fort variés. Dans le cas où un son confus est émis, nous arrivons à comprendre la signification de ce son après avoir déployé dans ce but un certain effort d'attention; mais l'auditeur a perdu à cette tâche la plus grande partie de son plaisir. Ajoutons que cette attention portée à des sons ou à des paroles isolées ne devrait point être nécessaire pour que l'auditeur ait du moins le loisir de la concentrer en entier sur les idées et leur enchaînement : ce dernier résultat ne saurait être atteint que par une netteté excessive, tant dans la production de chaque son que dans l'émission de chaque voyelle.

Je n'ai pu m'empêcher de souvent m'étonner que C. P. Emmanuel Bach, dans son *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, n'ait pas enfin décrit les caractères qui constituent ce haut

degré de netteté dans le toucher de l'instrument; il possédait en effet lui-même ce toucher qui formait une des grandes originalités de l'exécution de son père. A la vérité, C. P. Emmanuel nous dit bien, dans le chapitre où il traite du *Style dans l'exécution* : « Beaucoup de gens jouent comme s'ils avaient de la glu entre les doigts, et s'attardent sur le clavier, en gardant les touches abaissées au delà du temps nécessaire. D'autres, essayant de remédier à ce défaut, jouent trop brièvement, comme si les touches leur brûlaient les doigts, ce qui est aussi fautif. Le meilleur est de cheminer entre ces deux extrêmes. » Mais il aurait bien dû nous enseigner les moyens d'atteindre à ce chemin. A son défaut, je vais m'efforcer d'éclaircir cette question, autant du moins que la chose est praticable en dehors de tout enseignement oral.

Bach plaçait la main sur les touches de la façon suivante : les cinq doigts étaient recourbés de manière à faire tomber perpendiculairement leur extrémité sur le clavier, au-dessus duquel ils formaient une ligne parallèle. De cette façon, aucun d'eux n'avait besoin de se rapprocher inégalement de la touche qu'il devait abaisser; de plus, cette position les mettait à même d'obéir immédiatement au commandement. Voici en détail les conséquences de cette position de la main : 1° les doigts ne peuvent *tomber* ou bien être *jetés* sur leurs touches respectives comme il arrive si souvent; tout au contraire,

ils sont ainsi *posés* sur la note avec la pleine conscience de la puissance interne qu'ils ont à développer; de plus, ils sont dans la possibilité absolue de commander au mouvement; 2° l'impulsion ou la quantité de pression communiquée à la touche doit être maintenue avec égalité : pour cela, le doigt ne se doit pas lever perpendiculairement de la touche, mais bien plutôt glisser doucement le long de cette touche, en se repliant graduellement vers la paume de la main; 3° dans cette transition d'une touche à l'autre, la glissade sert à communiquer avec la plus grande rapidité au doigt voisin la quantité exacte de pression employée par le doigt précédent, de telle sorte que les deux sons se trouvent n'être ni détachés ni soudés ensemble. Le toucher n'est alors ni empâté ni trop bref, comme le dit C. P. Emmanuel : il est ce qu'il doit être [1].

Les avantages de cette position de la main et de ce toucher sont nombreux, soit qu'on les applique au clavicorde ou au clavecin, soit qu'on les ap-

1. Malgré mon respect pour les affirmations de Forkel, il m'est impossible d'admettre qu'un semblable toucher puisse convenir au piano : il donne à la vérité un excellent *legato*, chose essentielle à l'orgue; mais comment tirer un beau son, et surtout un son varié, du piano en supprimant cette multiplicité d'attaques qui est chose nécessaire pour bien jouer l'instrument? Certes, j'estime qu'on doit tenir pour les premiers pianistes du monde ceux qui transportent au piano, comme Mme Schumann, la grandeur et la sévérité du style de l'orgue; mais de là à coller sans cesse ses doigts à l'instrument la différence est grande. N'oublions point du reste que Forkel n'aimait ni Mozart ni Bee-

plique à l'orgue. Je n'en mentionnerai que les plus importants. 1° La position des doigts ainsi recourbés rend tous leurs mouvements faciles; ils n'ont aucun effort à faire pour atteindre la touche, sur laquelle ils ont du reste une moindre chance de trébucher, et qu'ils ne peuvent surtout attaquer à coups de poing, toutes choses fort habituelles aux personnes qui jouent avec les doigts tendus ou insuffisamment recourbés. 2° Le fait de replier le bout des doigts, et la rapide transmission de la force d'un doigt à un autre qui en est le résultat, produisent un haut degré de netteté dans l'expression des notes, et les traits rendus de cette manière ont un son plein, égal et brillant. L'auditeur n'a nul besoin de tendre son esprit pour saisir un passage de ce genre. La glissade de l'extrémité du doigt sur la touche avec une pression uniforme laisse à la corde un temps suffisant pour vibrer; le son est plus beau, et sa prolongation permet à l'artiste de lier convenablement des notes de longue durée sur un instrument

thoven; à plus forte raison ne pouvait il admettre Weber et Hummel; il a donc ignoré profondément ce que pouvait être le piano. Il nous dit lui-même que Bach peignait ses divers sentiments à l'aide de figures harmoniques, de marches et de mouvements dans la mélodie; cela se comprend puisqu'il n'existait alors pour ainsi dire aucune attaque de la touche. En somme, Bach a atteint à un formidable *legato*, à l'aide 1° du toucher ci-dessus spécifié; 2° de l'usage indistinct de *tous* les doigts; 3° de la substitution d'un doigt à un autre pour les tenues ou pour atteindre, sans sauter, les notes extrêmes. Sa part est belle, comme on le voit. F. G.

si pauvre de son comme est le clavicorde. De plus, ce système a dans son ensemble le très-grand avantage d'éviter tout gaspillage inutile de force et toute gêne dans les mouvements. Il paraît que Bach jouait avec un mouvement des doigts si aisé et si peu accentué qu'il était à peine perceptible. Les premières phalanges de ses doigts remuaient seules; sa main conservait la forme arrondie, même dans les passages les plus difficiles; les doigts s'élevaient fort peu au-dessus des touches, à peine un peu plus que dans la position du trille; et dès qu'un doigt cessait d'être employé, il avait soin de le replacer dans sa position réglementaire. Les autres parties de son corps avaient encore bien moins de part à son exécution, contrairement à ce qui arrive à beaucoup de gens dont la main n'a point une agilité suffisante. Une personne peut néanmoins posséder toutes ces qualités et n'être en définitive qu'un virtuose fort ordinaire sur le harpsicorde; de même qu'un homme peut avoir une diction nette et agréable, et n'être qu'un détestable déclamateur. Pour être bon exécutant, il faut encore d'autres qualités tout aussi nécessaires, que Bach possédait au plus haut degré.

Les différences de force et de grandeur qui existent naturellement entre les doigts de la main poussent souvent les artistes à user seulement des doigts les plus forts quand cela se peut pratiquer, et à négliger les plus faibles. De là proviennent

l'inégalité dans l'expression de plusieurs sons successifs et l'insurmontable difficulté d'exécuter certains passages où le choix des doigts est impossible. J. S. Bach le sentit de bonne heure. Pour remédier à un aussi grand défaut, il eut soin d'écrire pour son usage personnel des études, où tous les doigts des deux mains devaient exécuter proprement et distinctement des passages nécessitant les positions les plus variées. C'est ainsi qu'il donna une égalité telle à ses dix doigts qu'il pouvait exécuter une succession rapide d'accords, de traits et de trilles simples et doubles, avec un fini et une délicatesse extrêmes. Il était de même parfaitement maître de ces traits où certains doigts exécutent un battement simple ou double pendant que les autres doigts de la même main font entendre la mélodie.

A tant de mérites il importe d'ajouter qu'il inventa une nouvelle manière de doigter. Avant lui, et même dans ses jeunes années, il était d'usage de jouer la partie harmonique plutôt que la partie mélodique d'une pièce de musique, encore cela ne se pratiquait-il pas dans tous les vingt-quatre tons majeurs et mineurs. Comme le clavicorde [1] était

1. Le clavicorde était un instrument à clavier dont chaque touche portait à son bras de levier un crochet-plectre, destiné à raccourcir à volonté la corde de l'instrument, comme le fait le doigt sur la touche d'un violon. On doit comprendre toute la difficulté qu'on éprouvait à jouer avec un instrument de ce genre ; ajoutons à cela que dans le cas où deux touches accrochaient une même corde, il ne sortait qu'un seul son de l'instru-

encore à cette époque *gebunden* (selon l'expression allemande), c'est-à-dire que plusieurs touches ne faisaient parler qu'une corde unique, il ne pouvait être parfaitement juste : on ne jouait donc en général que dans les tons qui s'accordaient avec le plus de pureté. Les grands artistes de l'époque ne sentaient guère alors la nécessité d'user du pouce, sinon pour faire un grand écart[1]. Quand Bach commença d'unir la mélodie et l'harmonie, de telle façon que les parties intermédiaires eurent une mélodie qui leur était propre au lieu d'une simple

ment, celui qui était le plus aigu. Bach modifia le clavicorde de façon à ce que chaque note fût indépendante. Burney raconte qu'à sa visite à Hambourg, Ch. P. E. Bach eut l'obligeance de lui jouer du clavicorde. « Dans les morceaux lents et pathétiques, dit-il, quand il avait à rendre une note d'une certaine durée, il parvenait à tirer de son instrument un cri de douleur que le clavicorde seul peut-être peut donner. » Des différences spécifiques séparent le clavicythérion et le clavicorde du simicum et du harpsicorde : ce n'est point ici le lieu de traiter ce sujet. F. G.

1. Voici un curieux doigter de la gamme d'*ut* à diverses époques. Le premier exemple est tiré de l'ouvrage de Daniel Speer's « Musikalischen Kleeblatt », Ulm, 1697, in-4°, 290 p.

GAMME ASCENDANTE.

	Do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
Main droite.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3
Main gauche.	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2

GAMME DESCENDANTE.

	Do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
Main droite.	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
Main gauche.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3

partie de remplissage ; quand il étendit l'usage des tons jusqu'alors délaissés, partie en les faisant dériver des anciens modes de musique d'église, alors très-usités, même dans la musique profane ou musique de chambre ; quand il eut appris à mêler à la fois les échelles diatoniques et chromatiques, et aussi à accorder son instrument de façon qu'il le pouvait jouer dans les vingt-quatre tons, alors seulement il se trouva dans la nécessité absolue d'inventer un autre doigter plus en rapport avec les réformes qu'il venait d'opérer, et surtout d'abandonner les idées ayant eu cours jusqu'à lui sur le rôle du pouce [1]. Quelques auteurs ont prétendu que, long-

Voici un autre curieux doigter de Mattheson « Kleinen Generalbasschule », S. 72.

GAMME ASCENDANTE.

	Do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
Main droite.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5
Main gauche.	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

GAMME DESCENDANTE.

	Do	*si*	*la*	*sol*	*fa*	*mi*	*ré*	*do*	*si*	*la*	*sol*	*fa*	*mi*	*ré*	*do*
Main droite.	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1
Main gauche.	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4

Un des livres les plus anciens sur cette matière, est celui d'*Eusebius Ammerbach*, intitulé : « Orgel oder Instrument-Tablatur. » Leipzig, 1571.

Dans un de ces anciens ouvrages sur la manière de toucher le clavicorde, on trouve cette singulière question : « Mais que faites-vous du pouce ? Vous ne pouvez l'étendre en l'air ; en conséquence, il le faut appuyer sur le bois du clavier, là il est en sûreté, il ne pend pas paresseusement, et sert du moins à supporter la main !!! » F. G.

1. Ce n'est donc point sans motif que Marpurg, dans

temps avant lui, Couperin avait enseigné le même doigter dans l'ouvrage qu'il publia, en 1716, sous le titre de l'*Art de toucher du Clavecin;* mais Bach, à cette époque, avait atteint l'âge de trente ans, et se servait depuis longtemps de sa nouvelle méthode. En second lieu, le doigter de Couperin diffère beaucoup de celui de Bach, quoiqu'il ait de commun avec ce dernier l'usage plus fréquent du pouce. Je dis à dessein « l'usage plus fréquent », car dans la méthode de Bach, le pouce devient le doigt le plus important de tous, puisqu'il est absolument impossible de rien faire sans lui dans les tons dits difficiles, ce qui n'est point le cas avec Couperin. Ce dernier, en effet, n'a point la variété de traits de Bach; il ne composa et ne joua jamais dans des tons aussi compliqués, et cela le dispensait d'éprouver autant que Bach le besoin du pouce. Comparons le doigter de Bach, tel que C. P. Em-

ses « Principes du claveçin » (Berlin, 1756), recommande (p. 8) « d'exercer indistinctement tous les cinq doigts de chaque main, *sans en exclure le pouce ni le petit doigt.* » Plus loin (p. 72), il dit « que l'homme s'imaginant pouvoir tout faire avec trois doigts, ne serait pas moins ridicule que celui qui voudrait dans la vie pratique user d'une seule main. » Néanmoins, Marpurg (p. 74, *op. cit.*) admet qu'on peut faire passer le troisième doigt par-dessus le quatrième, et parfois le troisième doigt par dessus le second, chose énorme qui n'est qu'un vieux reste des anciens doigters, dont je donne un tableau succinct ci-dessus. Quant au doigter par substitution, il est clairement désigné à la page 76 du même ouvrage. Voir encore (p. 81 *op. cit.*) une note fort étendue sur l'usage du pouce.
F. G.

manuel nous l'a exposé, avec celui que Couperin a consigné dans ses instructions, et nous verrons de suite qu'avec le premier tous les passages, même les plus difficiles et les plus chargés, peuvent être rendus distinctement et facilement, tandis qu'avec le second, c'est à peine s'il est possible avec beaucoup de peine de se tirer d'affaire dans les compositions même de Couperin. Bach, néanmoins, connaissait fort bien les œuvres de Couperin[1]; il les tenait en réelle estime, ainsi que les ouvrages pour harpsicorde de plusieurs compositeurs français de l'époque, pensant qu'on y pouvait puiser un style d'exécution élégant et fleuri. Il leur reprochait pourtant une certaine afféterie, grâce à l'abus qu'ils faisaient de notes d'agrément ou fioritures qui laissaient à peine le loisir à une note simple de résonner de temps à autre; il critiquait aussi la futilité de leurs idées.

Un mouvement des doigts naturel et facile produisant lui-même un excellent toucher, la précision et la netteté dans l'enchaînement des sons, les avantages de sa nouvelle manière de doigter, l'usage égal de tous les doigts des deux mains, enfin la grande variété de traits mélodiques employés dans chaque morceau d'une manière nouvelle et origi-

1. Malgré la grande renommée des œuvres de clavecin de Couperin, ses œuvres d'orgue sont préférables : l'afféterie du style et la multiplicité des agréments sont amendés dans ces dernières. Peut-être doit-on attribuer cela à la nature de l'instrument. F. G.

nale, tout cela fit atteindre à Jean-Sébastien Bach une puissance et une supériorité qu'on pouvait croire illimitées, tant il pétrissait aisément les difficultés tonales les plus ardues sur le clavier de son instrument. Dans ses improvisations, aussi bien que dans l'interprétation de ses compositions, dans lesquelles, comme on sait, les doigts des deux mains fonctionnent constamment, combinant des mouvements aussi étranges et originaux que les mélodies elles-mêmes, il possédait une sûreté telle, qu'il n'omettait jamais une note. Il déchiffrait et exécutait si facilement les compositions des autres (lesquelles étaient certes toutes plus faciles que les siennes), qu'il affirma un jour à un de ses concitoyens de Weimar pouvoir jouer sans hésitation et à première vue toute musique qu'on lui mettrait sous les yeux. En cela, il se trompait, et son interlocuteur se chargea, avant que la semaine fût arrivée à sa fin, de le convaincre du contraire. L'invitant donc à déjeuner un beau matin, il plaça parmi divers morceaux qui garnissaient le pupitre de son clavicorde, une pièce qui semblait à première vue n'être qu'une bagatelle. Bach arriva, et, suivant son habitude, alla d'abord s'asseoir devant l'instrument, partie pour jouer, partie pour jeter un coup d'œil sur la musique placée sur le pupitre. Tandis qu'il parcourait et jouait les morceaux, son hôte, le laissant seul, passa dans la chambre voisine pour veiller aux apprêts du festin. Au bout d'un instant,

Bach se trouva en présence de la pièce destinée à modifier l'opinion avantageuse qu'il avait de lui-même. Il venait à peine de l'entamer, qu'il arriva à un passage auquel il s'arrêta court. L'examinant avec attention, il recommença le morceau, et, de nouveau, s'arrêta court au même endroit. « Non ! » cria-t-il à son ami, qui riait de bon cœur dans la chambre à côté ; « non, personne ne peut prétendre pouvoir jouer toute espèce de musique à première vue ; cela n'est pas possible ! » Et, disant cela, il quitta l'instrument avec dépit.

La facilité avec laquelle il analysait les partitions en en reproduisant à première vue la substance sur le harpsicorde, tenait du prodige. Son coup d'œil était même si rapide qu'il pouvait immédiatement lire et réduire au clavecin les ouvrages dont on lui mettait devant les yeux les parties écrites séparément sur différents cahiers. Cela lui advint fréquemment, quand un de ses amis, recevant soit un trio, soit un quatuor nouveau pour instruments à cordes, le venait prier de le lui jouer, pour en connaître de suite l'effet. Souvent sur une partie de basse, parfois assez mal chiffrée, il improvisait immédiatement un trio ou un quatuor. Quand il était de bonne humeur et en pleine possession de ses moyens, il allait jusqu'à improviser sur trois parties données une quatrième partie, et à faire ainsi d'un trio un quatuor. Il se servait dans ce but de deux clavicordes et d'un clavier de pédales ou d'un harpsi-

corde à deux claviers, muni d'un clavier de pédales.

Le clavicorde était son instrument favori. Le harpsicorde, bien que susceptible d'une grande variété d'expression, n'avait point à son gré assez d'âme, et le piano-forte était de son temps dans un état tellement embryonnaire qu'il ne pouvait guère s'en contenter. Cela lui faisait considérer le clavicorde comme le meilleur instrument, soit pour étudier, soit pour faire de la musique dans l'intimité. Il aimait à lui confier ses pensées les plus belles, et ne croyait pas qu'il fût possible d'obtenir d'un harpsicorde ou d'un clavecin une aussi grande variété dans la gradation des sons : car le clavicorde, quoique faible de son, est dans une grande limite extrêmement flexible.

Personne ne pouvait ajuster à sa satisfaction les crochets-plectres de son harpsicorde ; il procédait toujours lui-même à cette opération. Il accordait aussi lui-même ce dernier instrument, ainsi que son clavicorde : cette tâche lui était même devenue tellement facile qu'elle ne lui coûta jamais plus d'un quart d'heure de travail. Il pouvait alors improviser tout à son aise ; les vingt-quatre tons étaient en sa puissance ; il les pétrissait, combinant ensemble les plus éloignés aussi aisément que les plus rapprochés, et cela avec un tel naturel que l'auditeur croyait parfois l'avoir entendu moduler en sautant seulement un ton intermédiaire. Sa modulation n'était jamais dure. Ses transitions dans l'échelle

chromatique étaient aussi faciles et coulantes que s'il s'était renfermé dans l'échelle diatonique. Je puis citer à l'appui de mon dire sa *Fantaisie chromatique*, qui est présentement publiée. Il en était de même de ses improvisations, sauf que souvent elles étaient beaucoup plus libres, beaucoup plus brillantes et expressives.

En jouant ses propres compositions, il prenait en général un mouvement très-rapide; mais avec cette rapidité, il s'arrangeait néanmoins de manière à introduire dans son exécution une variété telle que sous sa main chaque morceau paraissait être un vrai discours. Pour exprimer de puissantes émotions, il ne faisait point comme beaucoup d'artistes qui frappent leur clavier avec violence; tout au contraire, il employait dans ce but de simples dessins harmoniques et mélodiques, préférant émouvoir ainsi à l'aide des ressources internes de l'art. En cela, il sentait très-justement. Il est en effet impossible d'admettre que la peinture d'une passion puisse consister dans l'action de frapper sur un instrument de telle façon que le martelage et les coups répétés empêchent d'entendre distinctement aucune note isolément, à plus forte raison d'en saisir l'enchaînement.



CHAPITRE IV.

BACH ORGANISTE.

Ce que nous venons de dire de l'admirable exécution de Bach sur le clavicorde se peut appliquer en général à son jeu sur l'orgue. Le clavicorde et l'orgue ont certes bien des points communs, mais le style des deux instruments et la manière de les toucher diffèrent autant que leurs destinations respectives. Ce qui produit au clavicorde un excellent effet n'exprime rien à l'orgue, et *vice versa*. Le meilleur virtuose sur le clavicorde sera toujours un mauvais organiste (ce qui est ordinairement le cas), s'il n'est d'abord familiarisé avec les différences des deux instruments, et s'il n'a point toujours en vue la destination et l'objet divers qu'ils ont à remplir. Jusqu'à présent, je n'ai guère trouvé que deux exceptions à cette règle. La première est J. S. Bach lui-même, la seconde est Wilhelm-Friedmann Bach, son fils aîné. Ils furent tous deux d'élégants vir-

tuoses sur le clavicorde; mais, une fois assis à l'orgue, il était impossible d'apercevoir dans aucun d'eux la moindre trace du joueur de harpsicorde. La mélodie, l'harmonie, le mouvement, etc., tout était dissemblable, ce qui veut dire qu'ils savaient approprier leurs moyens à la nature de l'instrument et à sa destination. Quand j'avais le plaisir d'entendre Wilhelm-Friedmann sur le harpsicorde, tout était délicat, élégant et agréable; quand je l'entendais à l'orgue, j'étais vraiment saisi d'un respect religieux. Dans le premier cas, tout était charmant; dans le second, tout était grand et solennel.

Jean-Sébastien avait les mêmes qualités portées à un degré de perfection bien supérieur. Wilhelm Friedmann, à l'orgue, n'était qu'un enfant en comparaison de son père; il en convenait franchement lui-même. Certes, les compositions d'orgue de ce dernier débordent de grandeur, de dévotion et de majesté; mais ses improvisations sur cet instrument étaient, paraît-il, plus ferventes, plus solennelles, plus imposantes et plus sublimes encore; ses pensées n'étaient point alors défraîchies par le travail si ardu de la transcription. N'est-ce point là le sublime de l'art? Je voudrais pouvoir dire tout ce que je sais à cet égard; mais combien de choses ne peuvent être dites, qui doivent être senties?

Si nous comparons les œuvres de Bach pour le harpsicorde à celles qu'il écrivit pour l'orgue, nous nous apercevons de suite de ce fait que la mélodie

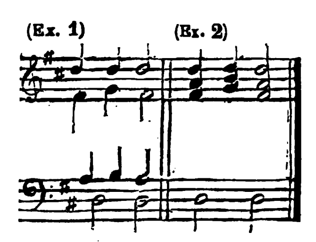
et l'harmonie diffèrent entièrement dans les deux cas. De là, nous pouvons inférer que pour jouer l'orgue dans le style qui lui est propre, l'essentiel pour l'organiste est de savoir choisir ses idées. Ce choix doit être déterminé à la fois par la nature de l'instrument, par l'endroit où il est placé et en dernier lieu par le but qu'on se propose. Le son plein de l'orgue est de sa nature peu propre à des traits rapides ; il exige un certain temps pour se développer et s'éteindre dans le large et libre vaisseau d'une église. Que ce temps soit insuffisant, et les sons se confondront de telle manière que l'effet en sera confus et inintelligible. Les traits doivent donc être appropriés au lieu et à l'instrument, c'est-à-dire qu'ils auront une solennelle lenteur. Une exception à cette règle peut tout au plus être faite quand on emploie un registre particulier, comme il arrive dans un trio, etc. La destination de l'orgue, qui est d'accompagner le chant d'église, et de provoquer et entretenir les sentiments de ferveur des fidèles par des préludes et des improvisations, exige en outre un accouplement et un enchaînement de sons bien différents de ceux en usage hors de l'église. Des idées communes ou triviales ne sauraient jamais devenir solennelles et ne peuvent exciter aucun sentiment sublime dans l'âme de l'auditeur : elles doivent donc être bannies de l'orgue. Quel homme plus que Bach sut se conformer à cette règle ? Même dans ses compositions profanes,

il avait horreur du commun : combien n'eut-il pas soin, à plus forte raison, de s'en préserver dans ses compositions pour l'orgue ? C'est au point que, dans ce dernier cas, il ne nous apparaît plus comme un homme, mais bien plutôt comme un esprit impersonnel planant sur notre monde périssable.

Pour atteindre dans le style sacré à de telles hauteurs, il sut traiter en harmonie divisée les vieux modes ou tons d'église [1] ; il varia l'emploi des jeux et introduisit l'usage obligé de la pédale. Les différences qui séparent les modes ou tons d'église de nos vingt-quatre tons majeurs et mineurs rendent ceux-là particulièrement propres à des modulations originales et sérieuses, comme l'exige l'esprit de l'Église. Quiconque voudra examiner les simples chants à quatre voix (*choralgesange*) de Jean-Sébastien Bach se pourra convaincre aisément de cette vérité. Quant à l'effet produit sur l'orgue par l'harmonie divisée, nul ne le peut imaginer s'il n'a

1. Il est incontestable que les divers modes du plain-chant ont une individualité et un caractère que ne peut posséder la gamme moderne, dont l'échelle reste la même dans ses diverses transpositions ; tandis que la position variée du demi-ton (*mi fa*), dans les modes de plain-chant, entraîne avec elle des formules harmoniques et des tours mélodiques déterminés : chaque mode possède en effet des cadences de terminaison qui lui sont propres. Un abîme sépare la gamme moderne des modes grégoriens, et nous ne pouvons présentement atteindre à un coloris original qu'en recourant à des artifices d'une nature entièrement opposée aux moyens d'expression dont il est parlé ici. F. G.

entendu l'instrument joué de cette manière. Par ce procédé, un chœur de quatre ou cinq voix humaines peut être transporté sur l'orgue, les voix étant disposées dans leur diapason naturel. Qu'on essaye sur un harpsicorde les accords ci-dessous :



qui sont en harmonie divisée (fig. 1), et qu'on les compare aux suivants (fig. 2), que le commun des organistes a l'habitude d'employer, et l'on verra d'une manière évidente l'effet produit quand des morceaux à quatre parties ou davantage sont rendus de cette façon. C'est ainsi que Bach joua toujours l'orgue ; il usait en outre de la pédale obligée, dont bien peu d'organistes connaissent l'emploi rationnel [1]. Non-seulement il produisait avec la

1. Bach jouait surtout la pédale du bout du pied. Du moins la plupart de ses œuvres exigent moins impérieusement l'usage du talon. De son temps les touches des pédales étaient extrêmement courtes : il est juste de dire qu'il apporta de nombreux perfectionnements à cette partie essentielle de l'orgue, en ajoutant des touches à la pédale et en les allongeant. F. G.

pédale les notes inférieures, celles pour lesquelles les exécutants ordinaires sont accoutumés de se servir de la main gauche, mais il jouait encore une réelle mélodie de basse avec son pied, mélodie qui était souvent d'une nature telle que plus d'un organiste ne l'aurait pu produire avec ses cinq doigts.

A toutes ces qualités il importe d'ajouter l'art exquis avec lequel il combinait entre eux les différents registres de l'orgue, et sa façon de les traiter. Son originalité était si grande à cet égard qu'il parvint à stupéfier plus d'une fois les organistes ou les facteurs d'orgues qui le regardaient faire. Après avoir tout d'abord taxé de folie l'accouplement de certains jeux, ils étaient bien étonnés d'entendre l'admirable effet produit par cet accouplement, communiquant tout à coup à l'orgue une sonorité variée et originale qu'on se serait en vain efforcé d'atteindre par les anciennes méthodes.

Cette science dans l'emploi des registres était une conséquence de la connaissance approfondie qu'il avait de la construction de l'orgue en général, et aussi de chaque jeu en particulier. De bonne heure il s'était lui-même habitué à confier à chaque registre une mélodie appropriée à son caractère : cela le conduisit dans la suite à combiner ces registres d'une façon toute nouvelle ; autrement ces combinaisons ne se seraient jamais présentées à son esprit. Rien ne pouvait lui échapper de ce qui avait rapport à son art, ou qui lui pouvait apporter quel-

que perfectionnement. Il observait avec la plus grande attention l'effet produit par les grandes compositions musicales, quand on les exécutait dans des locaux différents. Sa délicatesse d'oreille, qui lui faisait découvrir la plus légère erreur dans une symphonie surchargée de notes et d'une harmonie compliquée ; l'art avec lequel il accordait à la perfection et avec rapidité son instrument, tout cela donne la preuve de la pénétration et de l'intelligence de ce grand homme. Lors de son voyage à Berlin, en 1747, on lui fit visiter la nouvelle salle de l'Opéra. Les qualités et les défauts de ce monument dans ses rapports avec la musique, il les saisit au premier coup d'œil, tandis que chez d'autres la connaissance de ces faits était le résultat d'une longue observation. On le conduisit dans le grand salon adjacent. Arrivant à la galerie du pourtour, il regarda le plafond, et dit, sans prendre la peine d'examiner davantage, que « l'architecte avait fait là, peut-être à son insu et à l'insu de tous, un morceau de grand mérite ». Le salon était en forme de parallélogramme oblong : or, une personne placée dans un coin de ce salon, la figure tournée contre le mur, n'avait qu'à prononcer quelques paroles pour qu'une autre personne placée dans la même position, la figure contre la muraille, au coin diagonalement opposé, les entendît distinctement, sans qu'il fût possible aux personnes placées dans d'autres endroits du salon de rien saisir

de ce dialogue. Cet effet résulte de la direction des courbes du plafond : Bach en découvrit tout d'abord les propriétés. Ces observations et d'autres semblables le conduisaient à des combinaisons fertiles en effets inconnus jusqu'alors.

Bach sut appliquer aux formes usuelles des morceaux d'église l'ensemble des méthodes mentionnées ci-dessus. En cela seulement gît le secret de sa grande, sublime et solennelle exécution sur l'orgue, cette exécution si merveilleusement appropriée à l'église, et qui remplissait l'auditeur d'admiration et d'un saint respect. Sa science profonde de l'harmonie, les efforts constants qu'il fit pour donner à ses pensées un tour original et leur éviter toute ressemblance avec celles en usage dans la musique profane; le commandement absolu qu'il exerçait sur son instrument à la fois avec le pied et avec la main, et qui produisait le flot de fantaisie le plus riche, le plus abondant, le plus continu qui se pouvait rêver; son jugement infaillible et rapide, qui lui faisait choisir sans hésitation, parmi le déluge d'idées dont il était constamment inondé, celles seulement qui étaient appropriées à l'objet qu'il avait dans le moment en vue; son esprit merveilleux qui embrassait toutes choses et les savait réunir pour aider au perfectionnement de la musique; en un mot, son grand génie porta l'art de l'orgue à des hauteurs qu'il n'avait jamais atteintes avant son époque, et qu'il atteindra à peine dans l'avenir.

Quanz[1] est de mon opinion sur ce point. « L'admirable Jean-Sébastien Bach, dit-il, a enfin dans les temps modernes porté l'art de l'orgue à sa plus grande perfection, il est à désirer seulement qu'après sa mort cet art ne décline point et ne se perde entièrement, si l'on en juge par le petit nombre de ceux qui ỳ consacrent encore leurs peines. »

Il arrivait souvent que des étrangers venaient prier Bach de leur toucher l'orgue en dehors des offices. Il avait dans ce cas l'habitude de choisir un sujet, de le traiter dans toutes les formes de la composition, et d'en faire ainsi la base de son improvisation, dût-il jouer sans interruption plus de deux heures. Il se servait du thème d'abord pour un prélude et une fugue au clavier du grand orgue; puis, le même sujet lui servait à varier les jeux dans un trio ou un quatuor. Ensuite venait un choral dont la mélodie était entrecoupée d'une manière originale, par des lambeaux du sujet primitif traité à trois ou quatre parties. Il terminait enfin par une fugue à pleins jeux, dans laquelle il se contentait de traiter le thème primitif, ou seul, ou bien associé avec un ou deux sujets accessoires.

1. Célèbre flûtiste de Frédéric le Grand. Il avait le privilége de battre la mesure aux concerts de Sans-Souci, pendant que son royal élève jouait ses concertos de flûte : lui seul avait encore le droit de crier *bravo* pour encourager Frédéric. Un soir, un nouvel accompagnateur, *Fasch* (le fondateur de la *Singakademie*), s'étant permis, en accompagnant le roi au clavicorde, de crier *bravissimo*, fut incontinent mis à la porte. F. G.

C'est en cela que consistait cet art que le vieux Reinken, de Hambourg, considérait comme perdu de son temps, et qu'il fut bien étonné de voir, non-seulement revivre dans la personne de Jean-Sébastien Bach, mais encore atteindre avec ce dernier son plus haut degré de perfection.

Le poste occupé par J. S. Bach et la grande renommée dont il jouissait le firent souvent choisir pour examiner les candidats aux places d'organiste, et pour expertiser les orgues nouveaux. Dans les deux cas, il procédait avec une conscience et une impartialité telles qu'il se faisait presque toujours des ennemis. Feu le sieur *Scheibe*[1], directeur de musique danois, passa dans sa jeunesse un examen devant lui, alors qu'il concourait pour une place d'organiste. La décision de Bach lui parut tellement injuste qu'il chercha à s'en venger plus tard, en publiant sur son ancien juge une violente diatribe dans son « Musicien critique ». Bach n'était guère plus heureux dans ses expertises d'orgue, car il ne

1. *Scheibe* (1708-1776) naquit à Leipzig, rédigea à Hambourg la revue dont il est parlé ici, et occupa longtemps le poste de maître de chapelle du roi de Danemark. L'arrivée de *Sarti* à Copenhague lui fit perdre sa place. C'est dans le nº 6 de sa revue que Scheibe injurie Bach et l'appelle un « sauteur en musique » (*musikaut*). Scheibe reçut un éreintement de Mizler à ce propos. Plus tard, Bach, en compagnie de Zaccharias Hildebrand, expertisa un orgue fabriqué par le père de Scheibe, et fit un sincère éloge du travail de ce dernier, sans se laisser influencer dans son jugement par les diatribes du fils.

F. G.

put jamais prendre sur lui de louer un mauvais instrument ou un mauvais organiste. En conséquence, il se montra toujours aussi sévère que juste dans ses expertises d'orgue. Les détails de construction de cet instrument lui étaient tellement familiers qu'en aucun cas il ne pouvait être trompé. Pour essayer un orgue, la première chose qu'il faisait était de tirer tous les jeux et de jouer le grand orgue avec tous ses accouplements. Il avait l'habitude de dire en forme de plaisanterie qu'il désirait avant tout savoir si l'instrument avait de bons poumons. Il procédait ensuite à l'examen détaillé de chacune de ses parties. Son impartialité vis-à-vis des facteurs d'orgue était telle que parfois, s'il se trouvait en présence d'un travail consciencieusement fait et qui avait pu être l'occasion de quelque perte pour le facteur, eu égard au prix convenu, il s'efforçait de persuader à l'autre partie contractante de payer un supplément en dehors du prix stipulé, sorte de gratification qu'il obtenait fréquemment.

L'expertise une fois terminée, alors que l'instrument avait toute son approbation, il aimait, comme je l'ai raconté ci-dessus, à donner libre cours à son splendide talent devant les personnes qui l'entouraient, autant pour leur faire plaisir que pour se satisfaire lui-même. C'est alors qu'il montrait d'une façon toujours nouvelle qu'il était réellement *le prince des virtuoses de l'univers sur le clavicorde et*

l'orgue, titre que lui donna un jour dans une dédicace le regretté organiste Sorge de Lobenstein [1].

1. Cela n'a pas empêché un historien de valeur, Burney, d'écrire que Bach n'avait jamais été préoccupé que de poursuivre le nouveau et le complexe, sans aucun égard pour le naturel et la facilité d'exécution. Il l'accuse d'avoir recherché la plénitude de l'harmonie, au point de tenir un bâton entre les dents pour atteindre avec son aide les notes qu'il ne pouvait toucher autrement. C'est un homme sérieux qui a écrit de pareilles niaiseries. F. G.



CHAPITRE V.

BACH COMPOSITEUR.

Les premiers essais de Bach dans la composition furent très-défectueux, comme sont tous les essais. N'ayant aucune instruction spéciale pour le guider et le faire progresser graduellement et sûrement dans la voie qu'il s'était choisie, il fut obligé, comme tous ceux qui entrent seuls dans une pareille carrière, de faire ce qu'il pouvait et comme il pouvait. Parcourir avec vélocité le clavier d'un bout à l'autre ; prendre avec les deux mains autant de notes que les doigts en peuvent embrasser, et ravager ainsi l'instrument d'une façon sauvage, jusqu'à ce qu'ils aient par hasard trouvé une place pour se reposer, tels sont en général les procédés communs aux débutants dans la composition. Ils ne sont guère alors que des compositeurs de doigts [1], c'est-

1. Bach, dans son âge mûr, avait coutume de les appeler les hussards du harpsicorde.

à-dire qu'ils laissent d'abord leurs doigts jouer pour eux ce qu'ils ont à écrire, au lieu de laisser leur tête écrire pour les doigts ce que ceux-ci ont à jouer. Bach ne suivit pas longtemps ces errements. Il sentit de bonne heure que les roulades et les cabrioles sur le clavier ne pouvaient conduire à rien : il comprit que l'ordre, la liaison et un enchaînement logique devaient subordonner les unes aux autres les pensées musicales ; il comprit surtout qu'il avait besoin d'un guide pour atteindre à ce but. Les concertos pour violon de Vivaldi [1], qui venaient justement d'être publiés, furent pour lui ce guide nécessaire. Il les avait souvent entendu citer comme d'admirables compositions : il conçut en conséquence l'heureuse pensée de les tous arranger pour le clavicorde. C'est alors qu'il étudia l'enchaînement des idées, leurs relations, la variété dans la modulation et beaucoup d'autres artifices de composition. Les modifications qu'il devait nécessairement apporter aux idées et aux traits écrits pour violon, et peu appropriés au clavicorde, lui

1. *Vivaldi* (Antonio), prêtre, compositeur et violoniste vénitien, se distingua par son originalité autant que par son talent. Parmi les morceaux qu'il nous a laissés s'en trouve un destiné à peindre *les couleurs de l'arc-en-ciel !* Un jour, au milieu de sa messe, il lui vint une idée musicale. Quittant aussitôt l'autel, il écrivit son morceau à la sacristie et revint achever sa messe. Déféré à l'Inquisition pour ce fait, il fut déclaré peu sain d'esprit, manière honorable de le sauver. Il est désigné parfois sous le sobriquet de *prete rosso*, parce qu'il avait les cheveux roux.
F. G.

apprirent à penser en musique ; si bien qu'après avoir terminé son travail, il n'avait plus à attendre les idées de ses doigts ; il les savait au contraire tirer de son propre fonds. Ainsi préparé, il n'avait besoin dans la suite que de ténacité et d'assiduité constante au travail pour se créer à lui-même un idéal dans l'art et pour atteindre à cet idéal. Jamais il ne faillit dans cette tâche, appelant même parfois dans ce but les nuits à son aide. Ce qu'il avait écrit pendant le jour, il apprenait à l'exécuter la nuit suivante. Malgré le zèle ardent qu'il déploya à cette époque dans ses propres essais, il ne négligea jamais d'étudier en même temps avec la plus grande attention les ouvrages de Frescobaldi, Frohberger, Kerl, Pachelbel, Fischer, Strunck, Buxtehude, Reinken, Bruhn, Bœhm et de quelques vieux organistes français, qui, selon le préjugé ayant cours à cette époque, passaient pour être tous de grands maîtres d'harmonie et de fugue. Le caractère général des œuvres de ces excellents maîtres, qui ont principalement écrit pour l'église, autant que la disposition sérieuse de son propre esprit, le portèrent à adopter en musique un style grave et sublime. Dans ces sortes de compositions, on ne peut guère donner cours à son inspiration avec un nombre trop restreint de moyens d'expression. Les augmenter fut donc tout d'abord sa première préoccupation, avant de chercher à traduire l'idéal qu'il portait dans son âme. La musique était

pour lui un langage, et le compositeur un véritable poëte qui devait toujours avoir à sa disposition des moyens d'expression suffisants pour peindre ses sentiments, quelle que fût la langue qu'il lui plût d'employer. A son époque, comme pendant sa jeunesse, il est certain qu'il n'existait point un nombre suffisant de moyens d'expression en rapport avec la poésie de son génie musical; ils ne se pliaient point en outre suffisamment à sa fantaisie. Son premier soin fut donc de remédier à ces défauts, en remaniant tout d'abord l'harmonie. Celle-ci était intrinsèquement chez lui aussi originale que sa propre nature, et sa manière de la disposer portait de même le cachet de sa propre individualité.

Aussi loin que le langage musical ne se compose que d'expressions mélodiques, ou seulement d'une succession connexe de sons musicaux, on le peut taxer de pauvreté. L'addition de notes de basse, établissant une relation entre les tons et les accords, diminue d'autant l'obscurité, mais apporte à la phrase plutôt la précision que la richesse. Une mélodie accompagnée de cette façon (bien que ces notes ne soient pas parfois les notes réelles de basse), de simples accompagnements dans les parties supérieures, ou même de simples accords plaqués, tout cela, en un mot, était appelé *homophonie* par nos pères. Le cas est tout à fait différent quand deux mélodies sont combinées entre elles de façon à converser ensemble comme deux personnes de

même rang et de bonne compagnie. Dans le premier cas, l'accompagnement est tout à fait subordonné, et n'a qu'à supporter la première partie ou partie principale. Le second cas ne comporte point de semblables différences, et l'union intime des deux mélodies engendre de nouvelles combinaisons de sons, et par suite un accroissement de moyens d'expression musicale. Proportionnellement, si l'on ajoute à ces deux parties d'autres parties combinées avec elles de la même façon libre et indépendante, on aura encore accru cette réserve de procédés musicaux : elle deviendra même inépuisable si l'on combine encore avec tout ceci la variété dans les mouvements et dans les rhythmes. On ne doit donc pas considérer l harmonie comme un simple accompagnement d'une mélodie; elle est plutôt un moyen puissant d'augmenter l'expression ou la richesse du langage musical. Pour qu'elle joue ce rôle, elle ne doit point consister dans un simple accompagnement, mais bien dans le mélange de plusieurs mélodies réelles, dont chacune est entendue tantôt dans la partie supérieure, tantôt dans les parties intermédiaires et dans la basse.

Une merveilleuse combinaison de mélodies variées, dont la forme est tellement parfaite que, prises isolément, elles semblent toutes constituer la partie supérieure, voilà l'harmonie de J. S. Bach, telle que nous la pouvons étudier dans tous les ouvrages qu'il composa de l'année 1720, alors qu'il

était âgé de trente-cinq ans environ, jusqu'en 1750, époque de sa mort. Il s'y montre de beaucoup supérieur en cela à tous les compositeurs du monde[1]; je n'ai du moins, pour mon compte, rien rencontré qui lui soit comparable dans tous les ouvrages que j'ai étudiés jusqu'à ce jour. Même dans ses compositions à quatre parties, on peut parfois, abandonnant les deux parties extrêmes, entendre encore dans les parties intermédiaires une musique intelligible et agréable.

Pour produire une harmonie de ce genre, dans laquelle chaque partie, prise isolément, doit être flexible au plus haut degré pour pouvoir posséder une mélodie libre et coulante et s'accorder en même temps avec les autres parties, Bach usa de procédés qui lui étaient particuliers, dont les traités de composition musicale de son temps ne parlaient guère, et que son grand génie put seul lui inspirer. Ces procédés consistent dans la grande liberté qu'il donnait à la progression des parties. Cela lui faisait, en apparence du moins, transgresser toute la longue série de règles établies à son époque, règles qui passaient alors pour sacrées[2]. Les procédés de Bach remplissaient le même objet de la façon la plus parfaite, bien qu'inusitée, cet objet

1. Voyez Kirnberger : *Kunst des reinen Satzes*, p. 157.

2. Aussi Chérubini ne le pouvait-il point sentir : il l'appelait toujours *barbaro Tedesco*. Bach attaque souvent des dissonances sans préparation dans les mouvements rapides. F. G.

consistant uniquement dans le mouvement régulier de la mélodie et dans la progression d'une harmonie pure. Je dois m'étendre plus longuement sur ce point important.

De même que dans chaque intervalle on sent aisément si la note qui va suivre doit monter ou descendre, de même il est très-facile d'observer dans des phrases entières ou dans de simples périodes d'une certaine étendue, en analysant leur structure intime et en observant leur tendance à la modulation, quel est le but qu'elles veulent atteindre. Ce sentiment du but à atteindre peut être provoqué dans chaque partie par des intervalles fort différents. Chacune de ces parties, avons-nous dit, doit avoir une mélodie libre et coulante; or il est nécessaire pour cela de placer, entre les notes qui indiquent le sens général du morceau et celles qui commencent la phrase, d'autres notes qui diffèrent souvent beaucoup de celles employées dans les autres parties, et dont la place se trouve de même fixée entre les temps principaux de la période, tout en restant rigoureusement concertantes. C'est ce qu'on appelle un passage de notes de l'espèce la plus étendue (*transitus regularis et irregularis*) [1].

1. Il est difficile d'être plus clair si l'on veut suivre fidèlement le texte allemand. Forkel vise dans ce paragraphe les notes de passage qui, ne faisant point partie intégrante de l'harmonie, doivent néanmoins participer du caractère de celle-ci, tout en conservant une allure naturelle. Personne n'ignore que la charpente d'une période ou d'une mesure de musique repose sur une harmonie qui donne

Partant toutes d'un point déterminé, elles se séparent en route, mais se retrouvent de nouveau ponctuellement à la fin. Personne plus que Bach n'a fait plus librement usage de cette transition dans le but de donner ainsi à toutes ses parties une mélodie libre et coulante. Il arrive parfois que si les morceaux de cette espèce ne sont point joués couramment, certains passages nous paraissent fort durs, et nous sommes tout d'abord portés à l'accuser d'exagération. Mais ce reproche est immérité. Une fois, en effet, que nous avons acquis une habileté suffisante pour les jouer selon leur véritable caractère, ces passages nous apparaissent dans toute leur beauté, et leurs modulations étranges autant que naturelles ouvrent à notre oreille des horizons nouveaux dans le domaine du son.

Je tiens pourtant à présenter les observations suivantes sur la manière dont Bach transgressait les règles ordinaires. 1° Il se permettait des octaves et des quintes dans les cas seulement où elles fai-

en général au morceau sa couleur particulière. Cette harmonie, distribuée aux temps forts et aux temps faibles de la mesure, se compose à la fois et de notes essentielles frappées avec les temps les plus importants, de dissonances ayant place en général sur les temps faibles et aussi de notes dissonantes accidentelles ou notes de passage reliant tantôt les consonnances aux consonnances, tantôt les consonnances aux dissonances. L'habileté merveilleuse de Bach consistait à donner à ces notes de passage une couleur analogue à celle de son harmonie; elles l'aidaient puisamment à communiquer à sa composition le caractère qu'il désirait lui imprimer. F. G.

saient bon effet, c'est-à-dire lorsque la cause qui les fait proscrire n'existait plus. Personne n'ignore, en effet, qu'il se peut rencontrer des cas où elles sonnent agréablement à l'oreille, et d'autres cas aussi où il est de rigueur de les interdire, à cause de la dureté et du vide de leur harmonie. L'effet des octaves et des quintes de Bach ne fut jamais ni pauvre ni mauvais; il établissait lui-même sur ce point de grandes différences. Dans certaines circonstances, il ne pouvait souffrir même les *octaves* ou les *quintes cachées* dans les parties intermédiaires (genre de quintes et d'octaves que nous cherchons tout au plus à éviter entre les parties extrêmes); dans d'autres cas, au contraire, il les employait d'une manière tellement apparente que tout élève en composition en était scandalisé; mais ces infractions à la règle se justifiaient d'elles-mêmes plus tard. Même dans les dernières corrections qu'il apportait à ses premiers ouvrages, il modifiait des passages qui à première vue ne paraissaient nullement fautifs, et cela dans le seul but de les doter d'une harmonie plus riche, tandis qu'à côté se rencontrent des octaves découvertes. A l'appui de mon dire, je citerai un exemple remarquable tiré de la première partie de son *Clavecin bien tempéré;* il se trouve dans la fugue en *mi majeur*, entre les cinquième et quatrième mesures précédant la fin.

Je regrette vivement, à l'heure présente, qu'en

parcourant cette dernière version du « Clavecin bien tempéré », d'après laquelle l'édition de MM. Hoffmeister et Kühnel (Peters) a été gravée, j'aie eu la sottise de rejeter impitoyablement ce passage, à cause de ces irrégularités qui rendent en réalité l'harmonie meilleure. J'ai commis, en conséquence, la faute de lui préférer l'ancienne version, qui est correcte, mais en même temps fort dure, tandis que dans la nouvelle les trois parties fonctionnent naturellement et facilement. Que désirer de mieux?

2° Toute note haussée d'un demi-ton par un dièze ou un bécarre accidentel est assimilée au septième degré de la gamme et ne peut être doublée, car il est de la nature de la note diézée, aussi bien que de la note sensible, d'être obligée de se résoudre sur la note supérieure. Supposons-la doublée, et nous verrons que pour se résoudre elle sera dans l'obligation de faire des octaves. Très-souvent, Bach doubla réellement non-seulement les notes de la gamme accidentellement diézées, mais encore les *semitonia modi*, où demi-tons de la gamme diatonique, et cela sans faire d'octaves de suite. Des exemples de ce genre se rencontrent précisément dans ses plus beaux ouvrages.

3° On doit considérer non point comme une violation, mais plutôt comme une extension de la règle, ce fait professé par lui, que « sur une note fondamentale, tenue dans la basse, on peut faire

passer tous les intervalles appartenant à l'une des trois échelles musicales ».

Ceci constitue proprement le *point d'orgue*, artifice de composition qu'on peut en général considérer comme un simple retard de la conclusion du final d'un morceau Bach, néanmoins, ne se faisait guère scrupule d'en user au milieu même de ses morceaux; on en peut voir un exemple remarquable dans la dernière gigue du dernier cahier des *Suites anglaises*. Cette gigue ne fait point d'abord bon effet, puis elle apparaît graduellement de plus en plus belle; ce qui pouvait y sembler rugueux et dur, alors qu'on l'exécutait imparfaitement, devient par degrés plus doux et plus agréable, jusqu'à ce qu'à la fin on ne se fatiguerait plus de la jouer et de l'entendre.

Les modulations de Bach étaient tout aussi originales que son harmonie, si caractéristique du reste, et avec laquelle elle avait plus d'un point de ressemblance. Les idées de modulation et d'harmonie se peuvent à peine séparer, tant elles sont connexes; mais elles ont aussi leurs différences. Par harmonie, nous devons entendre la concordance de diverses parties; par modulation, nous devons entendre leur progression. La modulation peut donc fort bien n'avoir besoin que d'une partie pour exister; l'harmonie, au contraire, ne se comprend qu'avec plusieurs parties. Je vais essayer de m'expliquer plus clairement. Chez la plupart des

compositeurs, la modulation ou, si l'on veut, l'*harmonie* avance lentement. Dans les morceaux qui doivent être rendus par de nombreux exécutants dans de vastes édifices, comme le sont par exemple les églises, où un son puissant ne se peut éteindre que peu à peu, la lenteur dans la progression harmonique nous donne la preuve incontestable de la prévoyance du compositeur, désirant voir son œuvre produire le meilleur effet possible. Dans la musique instrumentale ou musique de chambre, au contraire, cette progression lente, loin d'être l'indice de l'esprit de prudence du compositeur, est bien plus souvent la preuve de sa pauvreté d'idées. Bach ne l'ignorait point. Dans ses grandes compositions chorales, il savait brider son imagination toujours si exubérante; mais il n'imitait point cette réserve dans sa musique instrumentale. Il avait toujours devant lui un idéal de perfection auquel il s'efforçait d'atteindre; il mettait toute son âme dans son travail, ne sacrifiait jamais à la mode et faisait peu de cas des suffrages de la foule: quelles raisons aurait-il donc eues de donner moins qu'il ne possédait ou pouvait donner? De là vient que dans la modulation de ses œuvres instrumentales, chaque pas est une nouvelle pensée, une progression vive et mouvementée, parcourant le cercle des tons qu'il a choisis et touchant aussi à ceux qui en sont le plus rapprochés. Il retient la plus grande partie des notes constitutives de l'harmonie qu'il

adopte, mais il y mêle à chaque pas quelque élément analogue. c'est ainsi qu'il arrive à la fin du morceau si doucement et par une marche si naturelle qu'aucun saut ou transition brusque ne se peut apercevoir, bien qu'aucune mesure (je dirai même aucune fraction de mesure) ne ressemble à une autre.

Avec Bach, toute transition doit avoir quelque parenté avec l'idée précédente et paraît en être une conséquence nécessaire. Il ignorait ou plutôt il dédaignait ces saillies soudaines par lesquelles nombre de compositeurs tentent de surprendre leurs auditeurs. Alors même qu'il use du style chromatique, la progression est tellement insensible et douce que nous percevons à peine les distances qui séparent les différents tons, quoique ceux-ci soient parfois fort éloignés l'un de l'autre. Nous gagerions volontiers qu'il ne s'est pas écarté d'un pas de l'échelle diatonique. C'est ainsi que, dans le domaine du son, il saisissait les moindres rapports existant entre des éléments disparates et les combinait savamment.



CHAPITRE VI.

BACH COMPOSITEUR

(Suite).

La méthode particulière de Bach de traiter l'harmonie et la modulation dut influer d'une façon puissante sur sa mélodie. Quand il unit en même temps plusieurs chants qui doivent tous être coulants et expressifs, aucun d'eux ne domine au point d'absorber entièrement l'attention de l'auditeur. L'intérêt qu'ils excitent se partage entre eux de manière que tantôt l'un, tantôt l'autre brille alternativement, bien que leur éclat semble alors diminué par les autres chants qui, se déroulant en même temps qu'eux, absorbent dans une certaine limite l'esprit de l'auditeur. Je dis à dessein que « leur éclat *semble* diminué », car en réalité il est plutôt accru, puisqu'on suppose cet auditeur suffisamment expérimenté pour pouvoir saisir et embrasser toutes les mélodies dans leur ensemble.

Cette réunion de plusieurs chants contraint en outre le compositeur d'user dans chaque mélodie particulière de certaines tournures auxquelles il ne serait point obligé dans une composition homophonique. Une mélodie unique peut se développer en toute liberté tandis que plusieurs mélodies combinées doivent à l'occasion savoir plier, se tourner et fléchir d'une façon pleine d'art et de délicatesse. Telle est la cause de la tournure étrangement originale et nouvelle que revêt parfois la mélodie; c'est aussi à cette cause que les chants de Bach doivent leur aspect insolite ; ils se distinguent d'une manière frappante de tous les chants des autres compositeurs ses contemporains. Quand l'étrangeté de la mélodie ne dégénère point en excentricité ou en extravagance, et qu'avec la clarté et la facilité elle conserve une allure chantante, on peut considérer comme étant d'un haut mérite cette habileté de l'artiste; elle constitue même, à proprement parler, son originalité. On ne peut guère trouver à cela qu'un seul inconvénient, celui de ne point mettre la mélodie à la portée du public en général; le connaisseur versé dans l'art en peut seul alors saisir les beautés.

Les mélodies de Bach ne sont pourtant point toutes de cette sorte. L'originalité y domine toujours, il est vrai, mais les chants de ses compositions libres sont si franchement exposés, si clairs, si intelligibles, qu'ils sonnent d'une façon tout à

fait différente de ceux des autres compositeurs; leur forme simple et le sentiment profond qu'ils recèlent permettent à l'auditeur le plus inexpérimenté de les comprendre et de les sentir. Nous pouvons ranger dans cette catégorie la plus grande partie des préludes de son « Clavecin bien tempéré », aussi bien que nombre de pièces tirées de ses diverses *Suites*.

Nous venons de voir que la mélodie de Bach a dans son ensemble un singulier cachet d'originalité. Il en est de même de ses *traits* ou *passages*, comme on les appelle. Leur nouveauté, leur originalité surprenante et leur brio ne pouvaient être trouvés que par lui. Dans toutes ses compositions pour clavicorde se rencontrent des exemples à l'appui de ce dire. Les « Grandes Variations », la première partie de sa « Pratique du clavicorde », ses «Suites anglaises» et sa «Fantaisie chromatique» peuvent être citées comme des modèles inimitables en ce genre. Dans ce dernier morceau surtout, tout dépend de l'abondance des idées. La plupart des passages y consistent en successions harmoniques arpégées; elles doivent donc être riches et étranges en proportion de la richesse et de l'étrangeté des accords qui les composent.

Pour donner une idée de l'étendue de pénétration et de méditation que Bach déployait dans sa manière de traiter la mélodie et l'harmonie, et pour faire saisir la passion qu'il mettait à en épuiser les

ressources, je n'ai qu'à signaler sa tentative d'imaginer une simple mélodie construite de manière à ne pouvoir point être harmonisée avec une autre partie qui aurait contenu même un semblant de mélodie. Il était de règle, à cette époque, que toute réunion de parties devait former un tout complet; il était donc urgent d'employer toutes les notes nécessaires au complément de la pensée ou de l'harmonie, afin de ne laisser aucun vide par où il eût été possible de glisser une autre partie. Jusqu'au temps de Bach, cette règle n'avait été appliquée qu'aux compositions à deux, à trois ou à quatre parties, et parfois même fort incomplétement. Non-seulement Bach satisfit à cette règle dans ses compositions à deux, à trois et à quatre parties, mais il essaya même de l'étendre aux compositions à une seule partie. Nous sommes redevables à cette tentative de six solos pour le violon et de six autres solos pour le violoncelle, sans aucun accompagnement; ces solos n'admettent même point qu'on leur ajoute une seconde partie mélodique. Grâce aux artifices particuliers qu'il employa, il sut combiner dans cette mélodie unique toutes les notes requises pour parfaire l'harmonie, et rendre inutile ou même impossible toute autre partie concertante.

La conséquence de toute les qualités que nous venons d'énumérer est que la mélodie de Bach ne peut vieillir. Elle reste « jeune et belle », comme

la nature dont elle dérive. Tout ce que Bach a mêlé à ses premiers ouvrages, en s'inspirant du goût dominant du moment, tout cela est présentement démodé; mais quand il procède comme dans ses dernières œuvres, puisant les développements de ses chants aux sources vives de l'art lui-même, sans avoir égard aux caprices de la mode, alors tout nous paraît en lui aussi frais et nouveau que si sa musique venait d'être écrite hier. Trouverait-on beaucoup de compositions remontant à une époque aussi éloignée et qui soient restées dignes d'un pareil éloge? Les œuvres mêmes d'hommes aussi ingénieux que l'ont été Reinhardt Keyser et Hændel ont tourné au vieillot plutôt qu'on ne l'aurait pu prévoir et que leurs auteurs ne l'avaient pensé. Comme tous les hommes qui composent en général pour le public, ils se trouvèrent dans l'obligation de sacrifier au goût dominant du jour, et les œuvres de ce genre ne durent guère plus que le goût qui les a inspirées. Rien en ce monde n'est plus inconstant et changeant que cette manifestation du caprice du public qu'on appelle la mode. En ce qui concerne Hændel, il est à remarquer que ses fugues n'ont point encore vieilli, tandis qu'il existe bien peu d'airs de sa composition qui satisfassent encore entièrement notre oreille[1].

[1]. Mendelssohn avait aussi quelque peu la même opinion, bien qu'il fît partie de la « Hændel's Society » et que lui-même ait monté plusieurs œuvres de Hændel à Leipzig On lit dans les « Souvenirs de Ferdinand Hiller

Les particularités de l'harmonie et de la mélodie de Bach étaient encore rehaussées par l'inépuisable variété de ses rhythmes. Jusqu'à présent, nous n'avons parlé des pensées musicales qu'au point de vue subjectif de l'harmonie et de la mélodie; mais pour donner à ces dernières un caractère vivant et varié, il faut qu'elles se produisent au dehors parées de la richesse et de la vie du rhythme. Les compositeurs de l'époque de Bach avaient plus que ceux de tout autre temps l'occasion d'apprendre à manier aisément et savamment les diverses espèces de rhythmes, à l'aide des *Suites* qui étaient pratiquées alors en place de nos sonates. Dans ces Suites se trouvaient intercalés, entre le prélude, qui en formait le commencement, et la gigue, qui servait de conclusion, plusieurs morceaux caractéristiques et des airs de danse français, dans lesquels le rhythme jouait le principal rôle. Le compositeur était alors obligé d'user d'une grande variété de temps, de mesure et de mètres (inconnus maintenant pour la plupart), et de les traiter avec une grande sûreté de main s'il voulait donner à chaque air de danse son caractère et son rhythme précis Bach étendit cette branche de l'art plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs et de ses con-

sur Mendelssohn », que ce dernier attribuait à Hændel la possession de tiroirs étiquetés et contenant des catégories de chœurs préparés d'avance, les uns religieux, les autres militaires ou païens, etc. F. G.

temporains. Il essaya et fit usage de toute espèce de tons et de mesures pour diversifier autant que possible la couleur de ses morceaux. Il acquit enfin, sur ce point en particulier, une telle facilité qu'il en arriva à donner même à ses fugues, malgré l'entrelacement de leurs parties séparées, un rhythme aussi aisé que frappant, aussi caractéristique que continu, et cela depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si ces fugues n'avaient été que de simples menuets.

L'art merveilleux de Bach consiste surtout à appliquer partout, sans aucune contrainte, les méthodes que j'ai mentionnées ci-dessus. Soit que la forme choisie par lui ait été de l'espèce la plus aisée ou la plus difficile, sa manière de la traiter fut également heureuse et dépourvue d'efforts. Nous n'avons trouvé nulle part dans ses œuvres une trace indiquant qu'un obstacle quelconque l'ait jamais arrêté. Il sut toujours atteindre le but auquel il tendait. Chez lui, tout est en soi complet et parfait, et nul connaisseur ne désirerait voir dans ses œuvres une note placée autrement que le maître ne l'a voulue. Quelques exemples particuliers rendront plus clair ce que je viens de dire.

C. P. Emmanuel Bach, dans la Préface qu'il écrivit en publiant le livre de son père : *Vierstimmige Choralgesange* (psaumes harmonisés à quatre voix), affirme que le monde n'était accoutumé de recevoir de lui que des chefs-d'œuvre. Cette

louange fut, à dire vrai, considérée par quelques critiques comme une exagération; elle n'est que la vérité pure, si cette dénomination de « chef-d'œuvre » ne s'applique dans la pensée de C. P. Emmanuel qu'à ceux des ouvrages de son père composés dans la période mentionnée ci-dessus, c'est-à-dire dans son âge mûr. D'autres compositeurs ont néanmoins, dans divers genres, produit des chefs-d'œuvre qui pourraient supporter avec honneur une comparaison avec les siens. Nous avons par exemple de Hændel, et de quelques autres compositeurs, des allemandes, des courantes, etc., non moins belles et riches que celles de Bach. Mais celui ci est unique dans la fugue et dans tous les genres de contre-point se rattachant à la composition sévère : il reste si complétement seul dans ce domaine qu'il semble qu'autour de lui tout soit au loin vide et désert. Jamais compositeur ne fit de fugue qui se puisse comparer aux siennes. Celui qui ne connaît point les fugues de Bach ne peut même se faire une idée de ce qu'est une véritable fugue, et aussi de ce qu'elle doit être. Dans les fugues ordinaires on ne trouve guère qu'une routine fort insignifiante. On prend un thème auquel on donne un compagnon, on les transpose périodiquement dans les tons qui circulent autour du ton primitif, puis on les fait accompagner dans ces pérégrinations par d'autres parties munies d'une basse continue. C'est bien là une fugue, mais de

quelle espèce? Il est tout naturel de voir les personnes ne connaissant que cette sorte de fugue professer le plus grand mépris pour le genre entier. Il est vrai que pour faire d'une pareille banalité un réel chef-d'œuvre, l'artiste doit déployer une somme considérable d'art et d'imagination.

La fugue de Bach, elle, est bien d'une autre sorte [1]. Elle remplit toutes les conditions que nous sommes accoutumés d'exiger seulement de compositions d'un style beaucoup moins sévère. Un thème d'un caractère élevé, dont il extrait en entier une mélodie principale continue et caractéristique, l'aisance, la clarté et la facilité dans la progression des parties, une inépuisable variété de modulations combinée avec une parfaite pureté de l'harmonie, l'exclusion de toute note hasardée et n'appartenant point nécessairement à l'ensemble, l'unité et la diversité dans le style, dans le rhythme et la mesure, enfin une vie répandue à travers le tout avec une surabondance telle que l'auditeur ou l'exécutant semble parfois apercevoir dans chaque note un être

1. Ceci me fait souvenir d'un propos que M. Fétis place dans la bouche de l'illustre et vénérable Rinck, lequel, interrogé par lui sur la cause qui lui avait fait négliger le grandiose style de la fugue sévère, répondit : « Bach est un colosse qui domine le monde musical ; on ne peut espérer le suivre que de loin dans son domaine, car il a tout épuisé et dans ce qu'il a fait il est inimitable. J'ai toujours pensé que si l'on peut réussir à composer quelque chose qui soit digne d'être écouté et approuvé, c'est dans une autre voie qu'il faut s'engager. » (Fétis, art. RINCK, *Biog. des mus.*) F. G.

animé : telles sont les qualités de la fugue de Bach, qualités qui excitent l'étonnement et l'admiration de tout juge sachant la masse d'énergie intellectuelle requise pour la production de pareils ouvrages. Ne doit-on pas un tribut spécial d'estime à une œuvre d'art comme celle-ci, où se trouve réuni tout ce qui d'autre part se rencontre séparé dans diverses compositions, selon leur destination respective[1] ? Je dirai plus encore. Non-seulement

1. Avec quelle sainte rage les musiciens ultramontains modernes n'ont-il point attaqué Bach au sujet de cette forme sévère qu'il maniait avec tant d'aisance? Ne nous ont ils point offert le réjouissant spectacle d'opposer M. Lemmens au grand cantor de Leipzig? L'idée d'ériger M. Lemmens en Bach catholique ne manque point de naïveté, et M. Lemmens (*o mirum!*) semble avoir pris ce rôle au sérieux. Les preuvent abondent à cet égard. Écoutez plutôt les paroles qu'il prononça le 19 août 1863, dans une des séances du congrès de Malines : « J. S. Bach fut un des premiers à écrire dans le vrai style de l'orgue. Il l'a fait avec une science qui ne sera peut-être jamais égalée; mais il était protestant, et *il semble que les exigences et la froideur de ce culte soient la cause de l'absence de sentiment religieux que l'on remarque généralement dans cet auteur*. On y trouve au plus haut degré l'esprit, l'intelligence; mais, à notre point de vue catholique, le cœur paraît y faire défaut. L'harmonie et la fugue, qui sont la base de ses compositions, ne suffisent pas *La mélodie doit jouer un plus grand rôle dans l'art catholique*, par la raison que le culte extérieur de notre religion est destiné à répondre à tous les sentiments nobles de l'âme, depuis la plus profonde douleur jusqu'au plus grand enthousiasme. »

M. Lemmens devait avoir une foi robuste dans la simplicité de son auditoire pour oser lui débiter de pareilles énormités. « Spirituel comme un auditoire », dit quelque part un poëte malicieux ; vraiment ce serait ici le cas d'appliquer l'épigramme, car de toute l'assemblée que

les fugues que Bach composa dans son âge mûr ont en commun les qualités que j'ai mentionnées plus haut, mais elles en sont douées chacune de différente manière. Chacune a son caractère propre, parfaitement défini et précis, duquel dépendent les tours harmoniques et mélodiques qui la complètent. Savons-nous une fugue de Bach et pouvons-nous l'exécuter couramment, nous sommes

haranguait M. Lemmens, un seul homme se leva pour protester contre les ineptes fadaises que je viens de rapporter, ce fut M. Stephen Morelot, le savant abbé dijonnais. Contestant l'exactitude des observations de M. Lemmens relativement à l'absence de mélodie dans Bach, il affirma « en avoir trouvé de très-belles dans ses œuvres et aussi dans les compositions d'auteurs de la même école plus anciens que lui ».

Inutile d'ajouter que l'auditoire susdit donna gain de cause à l'adversaire de M. Morelot (V. le livre *De la Musique religieuse : les Congrès de Malines*, 1863-64, *et de Paris,* 1860, *par de Vroye et X. Van Elewyck.* Paris, Lethielleux, 1866, p. 138.)

Au même congrès, le 20 août 1863, le chevalier Van Elewyck dit, aux applaudissements du même auditoire : « Laissons aux protestants ces temples nus, froids, sans statues, sans tableaux, sans ornements sacrés, *sans musique*. sans confessionnal, sans table de communion, *sans Dieu !!* » (Op. cit., p. 144.)

En tenant ces propos, M. Van Elewyck oubliait le huitième commandement de Dieu : « Faux témoignage ne diras, ni mentiras aucunement. »

Voir aussi, dans la séance du 30 août du même congrès, les éloges pompeux décernés par M. de Voght à M. Lemmens, éloges soulignés par les applaudissements de l'assemblée entière.

C'est encore en suivant les errements indiqués ci-dessus que M. l'abbé Lamazou, homme de mérite qui sut résister aux cannibales de la Commune, a écrit : « Si Bach avait eu sous ses doigts l'orgue de Saint-Denis, de Saint-Eusta-

sûr de n'en savoir qu'*une* et de n'en pouvoir exécuter qu'*une*, à la différence de ce qui nous arrive avec les fugues des autres compositeurs du temps de Bach; de celles-ci nous pourrons jouer des in-folios dès que nous en aurons compris une seule et que nous nous la serons rendue familière.

Telle est l'excellence à laquelle peuvent atteindre les arts du contre-point, quand on les sait employer à la façon de Bach. Grâce au contre-point, il sut

che ou de la Madeleine, il aurait écrit d'autres pièces que des pièces fuguées et ***réservé à la mélodie une plus large place*** (sic). » (***Études sur la facture d'orgue moderne***, p. 105.) Nul doute, ô M. l'abbé si fertile en suppositions, nul doute que Bach vivant de votre temps ne se soit fait un véritable plaisir de suivre vos judicieux conseils; il est probable néanmoins qu'il vous prierait auparavant de vouloir bien prendre connaissance de quelques-unes de ses fugues si pleines de ferveur et d'onction, celle en ***mi***, par exemple, de la seconde partie du « Clavecin bien tempéré. » Vous y verriez une œuvre véritablement écrite ***a capella***, œuvre sublime de piété et de mélancolie; à partir de la vingt-septième mesure, elle a même une candeur et une simplicité d'accents telles que l'homme le moins cultivé en subit le charme et se sent attendri. Lisez-la vous-même, et constatez qu'elle ne ressemble en rien à celle que M. Lemmens a insérée à la page 116 de sa ***Méthode d'orgue***, fugue qui est la meilleure de ce recueil; puis, si vous désirez connaître les qualités constitutives d'une bonne fugue, lisez le présent chapitre de Forkel (homme compétent, je suppose), vous y puiserez certainement la conviction que cette forme de l'art mérite le dédain des seuls musiciens qui ne la peuvent ni manier ni comprendre.

Voir aussi le dithyrambe de M. l'abbé Théodore Nisard, sur une ***Communion*** que M. Lemmens envoya à la « Revue de musique ancienne et moderne », en 1856 Ce morceau littéraire (?), d'un précieux inimitable, serait presque digne de la verve railleuse de Molière. F. G.

tirer d'un thème donné une série entière de mélodies diverses malgré leur ressemblance, et possédant toutes des formes et des dessins différents; grâce au contre-point, il apprit à traiter logiquement une pensée depuis le commencement d'un morceau jusqu'à la fin; grâce au contre-point, il se rendit si complétement maître de l'harmonie et de ses transpositions multiples qu'il pouvait renverser des morceaux entiers, note pour note, dans toutes les parties, sans altérer le moins du monde le cours de la mélodie ou la pureté de l'harmonie; grâce au contrepoint, il apprit à combiner à toutes sortes d'intervalles et dans les mouvements les plus divers des canons remplis d'artifices, et en même temps si faciles et si coulants qu'on ne pouvait rien découvrir de l'art déployé dans leur construction; ils sonnaient même aussi naturellement que des compositions écrites en style libre; grâce au contrepoint enfin, il put laisser à la postérité un nombre immense d'œuvres variées, qui toutes sont des modèles, et resteront tels jusqu'à ce que l'art lui-même disparaisse.

Ce que nous avons dit jusqu'à présent se rapporte presque exclusivement aux compositions de Bach pour le clavicorde et l'orgue. Mais en ce qui concerne son application, la musique se divise en deux branches principales: la musique écrite pour les instruments, et celle écrite pour les voix.

A Weimar, il eut pour la première fois l'occasion

d'écrire pour les voix, quand il y fut nommé directeur de musique et qu'il eut en cette qualité l'obligation de pourvoir de musique sacrée la chapelle de la Cour. Le style répandu dans ses morceaux d'église était, comme celui de ses pièces d'orgue, plein de dévotion et de solennité, qualités nécessaires aux chants sacrés. Il avait aussi pour principe d'étudier l'expression de l'ensemble des paroles, et non point celle de paroles séparées, pensant fort justement que cette méthode ne conduit guère qu'à un pur badinage [1]. Ses chœurs débordent toujours de magnificence et de solennité. Pour les construire, il choisissait souvent une mélodie chorale et forçait les autres parties à l'accompagner en style fugué, ce qui a lieu du reste habituellement dans les motets. La même richesse d'harmonie répandue dans ses autres ouvrages domine encore ici ; elle est seulement appliquée aux parties vocales et à l'accompagnement instrumental. La déclamation de ses récitatifs est excellente, et ces récitatifs eux-mêmes sont pourvus de riches basses.

Dans ses airs, qui ont pour la plupart une mélodie expressive et touchante, il semble avoir été

1. Combien ceci n'est-il point juste et universellement vrai ! Un compositeur d'opéras, par exemple, ne peut être dramatique qu'à la condition de mettre en musique *des situations et non point des paroles*. Avant Gluck, Bach avait formulé cette règle et l'avait appliquée : ses admirables chœurs de *Matthæus Passion* en sont la preuve.

F. G.

obligé de se contraindre pour se conformer à l'habileté de ses chanteurs et de ses instrumentistes, lesquels sans cesse se plaignaient à l'envi des difficultés qu'il leur mettait continuellement sous les yeux. S'il avait eu le bonheur de ne rencontrer que d'habiles virtuoses pour exécuter sa musique d'église, ces artistes intelligents auraient sans doute communiqué à d'autres l'impression qu'aurait produite sur eux la beauté de ces compositions; elles seraient encore chantées et admirées à l'égal de ses autres œuvres, car elles contiennent des trésors d'art dignes de vivre éternellement.

Parmi les nombreux ouvrages d'occasion qu'il composa à Leipzig, je mentionnerai seulement deux cantates funèbres. L'une fut exécutée à Cöthen pour le service de l'âme de son prince bien-aimé, Léopold d'Anhalt; l'autre fut donnée à l'église Saint-Paul, à Leipzig, à l'occasion de l'oraison funèbre qui y fut prononcée en l'honneur de la feue reine de Pologne, Christina Eberhardine, électrice de Saxe. La première contient des doubles chœurs d'une singulière splendeur et d'une expression touchante; la seconde n'a que de simples chœurs, il est vrai, mais ils sont si délicieux de fraîcheur qu'on ne peut s'empêcher de les exécuter d'un bout à l'autre dès qu'on a commencé de les jouer. Cette dernière cantate fut composée en octobre 1727.

Outre ces œuvres chorales, Bach écrivit un grand nombre de motets, principalement pour le

chœur de l'école Saint-Thomas de Leipzig. Ce chœur avait à l'ordinaire cinquante chanteurs, parfois même davantage. Bach veillait comme un père à leur éducation musicale; il leur faisait faire tant d'exercices, à l'aide de motets pour un ou deux chœurs et même davantage, qu'ils devinrent à la fin d'excellents choristes. Parmi les motets qu'il composa dans ce but, il s'en trouve quelques-uns qui surpassent par la vie qui les anime, par le sentiment profond répandu tout au travers, par la magnificence et la richesse d'harmonie et de mélodie dont ils sont revêtus, toutes les œuvres de ce genre parues jusqu'alors. Comme tous les ouvrages de Bach, ou plutôt comme tous les chefs-d'œuvre, ces motets sont fort difficiles à rendre, et demandent en outre un nombreux personnel orchestral et choral pour sortir leur plein et entier effet.

Telles furent les œuvres chorales de Bach les plus importantes. Dans les sphères inférieures de l'art, dans ce genre de morceaux destinés surtout aux amusements de société, il n'a rien ou presque rien écrit, quoi qu'il fût d'un caractère aimable et sociable. Ainsi, par exemple, il passe pour n'avoir jamais composé une seule chanson; il n'en avait que faire. Ces charmantes petites fleurs de l'art ne périront jamais; il n'est point besoin d'employer à leur culture des soins particuliers, car la nature les produit spontanément.

CHAPITRE VII.

BACH PROFESSEUR.

Il existe bon nombre d'excellents compositeurs, virtuoses pleins de goût sur toutes sortes d'instruments, qui sont incapables d'enseigner aux autres ce qu'ils savent ou ce qu'ils peuvent exécuter eux-mêmes. Soit qu'ils n'aient point apporté une attention suffisante aux moyens qu'ils ont employés pour développer leurs capacités naturelles, soit qu'ils aient été conduits le plus rapidement possible au degré de pratique musicale qu'ils possèdent, laissant à leur maître le soin d'examiner les raisons qui obligent à faire une chose de telle façon plutôt que de telle autre, il est certain que ces esprits sont incapables de donner à autrui une instruction raisonnée. Leur enseignement pratique peut néanmoins être très-utile pour les commençants, si ces professeurs ont eux-mêmes été bien dressés ; mais ce n'est point là un enseignement dans le sens

propre du mot. Le moyen unique peut-être, pour devenir un bon maître, est de se faire à soi-même son éducation; mais cette voie est rude, et l'étudiant risque mille fois de s'égarer avant que d'avoir atteint ou découvert le but. Ses erreurs et ses tentatives, aussi fréquentes qu'inutiles, lui font connaître peu à peu le domaine entier de l'art; il découvre à chaque instant les obstacles qui nuisent à ses progrès, et apprend à les éviter. Cette route est assurément la plus longue; mais l'homme qui se sent assez d'énergie pour la parcourir est sûr de recevoir sa récompense, en atteignant à la fin le but par une voie beaucoup plus agréable. Tous les chefs d'école en musique ne sont arrivés à leurs fins qu'en suivant ce sentier ardu. La voie nouvelle et agréable découverte par eux a servi à distinguer leur école de celle des autres.

C'est l'histoire de l'École de Bach. Son fondateur erra longtemps çà et là; après avoir accru ses moyens par un travail constant, il était pourtant parvenu à l'âge de trente ans avant d'avoir appris à vaincre tous les obstacles. Mais à la fin il reçut sa récompense, en découvrant la route la plus délicieuse et la plus belle qu'il ait été donné à l'homme de parcourir dans le domaine entier de la musique.

Celui-là seulement peut enseigner beaucoup qui sait beaucoup lui-même. Celui-là seulement qui s'est familiarisé avec les dangers qu'il a rencontrés et surmontés lui-même peut avec succès enseigner

aux autres la manière de les éviter. Ces deux qualités étaient réunies dans Bach ; aussi son enseignement était-il le plus instructif, le plus clair et le plus sûr qui ait jamais existé. Dans tous les sentiers de l'art, de nombreux élèves ont foulé les pas du grand maître sans pouvoir l'atteindre et encore moins le dépasser.

Je parlerai d'abord de ses leçons au clavier. Il commençait par enseigner à ses élèves la méthode de toucher l'instrument que j'ai rapportée ci-dessus. Dans ce but, il leur faisait jouer longtemps de simples exercices pour tous les doigts des deux mains, apportant une attention constante à la clarté et à la netteté de leur toucher. Tous ses élèves, sans exception, devaient pratiquer ces études, et il était d'avis de ne les point interrompre avant six mois ou un an. Dans le cas seulement où il voyait un de ses élèves perdre patience, il poussait la bonté au point d'écrire dans le même but de petits morceaux dans lesquels ces exercices se trouvaient encastrés. On peut ranger dans cette catégorie ses « Six Petits Préludes pour les commençants », et bien mieux encore ses « Quinze Inventions à deux parties ». Il écrivit ces deux opuscules en donnant ses leçons, et n'avait guère alors en vue que le besoin momentané de l'élève. Il les perfectionna dans la suite, et en fit de belles et expressives petites compositions. Avec ce travail des doigts, soit en exercices spéciaux, soit dans de petits morceaux

composés dans ce but, Bach avait soin d'associer dans les deux mains l'étude des ornements ou agréments.

Alors seulement il faisait attaquer à ses élèves ses ouvrages plus sérieux, convaincu comme il était qu'ils y trouveraient mieux que partout ailleurs le moyen de développer leurs forces. Pour aplanir autant que possible les difficultés de l'exécution, il avait pris l'excellente habitude de leur jouer d'abord en entier la pièce qu'ils avaient à étudier, en leur disant : « Cela se doit jouer ainsi. » On imaginerait à peine les avantages de cette méthode [1]. N'y eût-il que le zèle et l'excitation produits chez l'élève par le plaisir qu'il éprouve en

1. Cette méthode a été justement critiquée par le docteur Bernhardt Marx : « Si l'intention de l'élève, dit-il, est d'arriver rapidement à l'intelligence d'un certain nombre d'œuvres et de les exécuter d'une manière parfaitement fixée et déterminée, alors Forkel a raison. Bach se trouvait jusqu'à un certain point dans ce cas. Ses ouvrages, comparés à ceux de ses prédécesseurs et de ses contemporains, étaient si nouveaux, si travaillés, si difficiles, qu'on les pouvait estimer originaux et inconnus de tout point. Il n'avait aucune aptitude pour initier ses élèves aux œuvres des autres compositeurs... Il était en même temps le plus grand virtuose de son siècle et certainement le meilleur interprète des pensées écloses toutes fraîches de son cerveau. Aussi la valeur de son exemple fut-elle immense, quoique l'ensemble de cet enseignement se puisse résumer en ces mots : ***un simple exemple appuyé par une grande autorité***, ce qui n'est point suffisant, car cette méthode diminue l'initiative de l'élève. » *Die Musik des* 19 ten.

(*Jahrhunderts und ihre Pflege, cap. XI, in fine.*) F. G.

entendant le morceau exécuté en entier dans son véritable caractère, le bénéfice serait déjà considérable. Ce n'est point tout, car il faut encore tenir compte de ce fait, que l'élève, n'ayant point entendu interpréter la pièce, n'en pourrait vaincre que bien imparfaitement les difficultés mécaniques après un lent et pénible travail ; de plus, l'intelligence de l'idée musicale entre dans l'exécution, et, sous son impulsion, les doigts obéissent beaucoup mieux qu'ils ne le feraient autrement. En un mot, l'élève a déjà dans son âme un idéal qui le guide pour résoudre plus aisément les difficultés d'exécution d'un morceau donné. Tel élève qui sait à peine interpréter convenablement une composition musicale, après une année d'études, l'aurait peut-être apprise parfaitement dans l'espace d'un mois, s'il l'avait entendu jouer d'une façon suffisamment parfaite et dans le caractère qui lui est propre.

La méthode de Bach d'enseigner la composition était tout aussi sûre et excellente. Il ne commençait point, comme les maîtres de musique de son temps, par enseigner de secs et inutiles contrepoints ; encore moins retenait-il ses élèves sur les calculs des proportions numériques des sons, choses qui, dans son opinion, n'étaient point faites pour le compositeur, mais convenaient plutôt au pur théoricien ou aux facteurs d'instruments [1]. Il les

1. Cette thèse se trouve soutenue avec talent dans la *Gazette musicale*, de *Scheibe*, l'adversaire de Bach. Cela fit

mettait de suite à travailler la composition à quatre parties sur une basse continue; il insistait particulièrement pour que ses élèves retranscrivissent séparément les quatre parties, de manière à leur rendre évident le dessin de la progression pure de l'harmonie. Il passait ensuite aux mélodies chorales ou aux chants des psaumes. Il écrivait la basse des exercices qu'il donnait à ses élèves, laissant à ceux-ci le soin de composer seulement la partie d'alto ou de ténor; il leur donnait plus tard la permission de mettre les basses. Il insistait particulièrement sur la pureté et la liaison naturelle de l'harmonie et la facilité mélodique de toutes les parties. Les connaisseurs savent quels modèles il a laissés lui-même en ce genre; ses parties intermédiaires sont souvent si douces et mélodieuses qu'on s'en pourrait servir en place de parties extrêmes. Telles étaient les qualités qu'il s'efforçait de faire acquérir à ses élèves dans leurs exercices journaliers de composition; il fallait qu'ils fussent parvenus à un haut degré de perfection en ce genre pour qu'il leur permît d'essayer de tirer des inventions de leur propre fonds. Il fallait que leur sentiment de la pureté de l'harmonie, de l'ordre et de la liaison entre les idées et les parties s'aiguisât d'abord à l'aide des inventions des autres, et leur fût de-

pousser les hauts cris à Mizler, bon mathématicien, mais musicien burlesque. (Se reporter aux railleries de Mattheson.) F. G.

venu en quelque sorte habituel pour qu'il leur permît et les estimât capables de communiquer ces qualités à leurs propres compositions.

Il considérait, en outre, comme chose établie et convenue d'avance, que tous ses élèves en composition devaient avoir l'habileté de penser en musique. Quiconque ne possédait point cette aptitude recevait de lui le sincère avis de ne se point adonner à la composition. Il arrêtait donc les études de ce genre chez ses élèves (que ceux-ci fussent des étrangers ou bien ses propres fils), jusqu'à ce qu'il les eût vus produire quelque essai prouvant dans une certaine limite qu'ils possédaient le génie musical. Alors seulement, une fois les études préparatoires d'harmonie (dont j'ai parlé ci-dessus) terminées, il entreprenait la doctrine de la fugue, ayant bien soin de commencer par celles à deux parties, etc. Il exigeait de ses élèves, dans ces études et dans les autres exercices de composition, de 1° composer entièrement de tête et sans s'aider d'aucun instrument. Il donnait en manière de moquerie le surnom de *Cavaliers du harpsicorde* à ceux qui en agissaient autrement; 2° apporter une attention constante aussi bien à chaque partie considérée en elle-même que dans ses rapports avec les autres chants, ne permettant jamais d'arrêter court une de ces parties, voire même une partie intermédiaire, avant qu'elle eût entièrement exposé ce qu'elle devait dire. Il exigeait que chaque note eût

quelque connexion avec la précédente ; s'il en découvrait quelqu'une dont il ne pouvait apercevoir clairement soit l'origine, soit les tendances, il la proscrivait de suite comme suspecte. Ce haut degré d'exactitude dans la manière de traiter chaque partie séparée fait de l'harmonie de Bach une mélodie multipliée.

Jamais on ne pourra rencontrer dans ses ouvrages ou dans ceux de quelqu'un de ses élèves une confusion dans le mélange des parties, faisant qu'une note appartenant au ténor se trouve jetée dans la partie de contralto, et *vice versa* ; on n'y remarquera jamais la chute aussi absurde qu'inattendue de plusieurs accords, accroissant subitement le nombre des parties pour s'évanouir tout aussi subitement un instant après, sans se rattacher à l'ensemble de la composition[1]. Il considérait ses parties musicales comme étant des personnes de bonne éducation, qui auraient eu entre elles une conversation intéressante. Étaient-elles trois? Chacune pouvait à son tour garder le silence et écouter les autres parler, jusqu'à ce qu'il lui plût à elle-même de dire quelque chose. Dans la partie la plus intéressante du discours musical, si quelques notes, venant tout à coup à s'introduire, tentaient sans

1. Ce trait est à l'adresse de Hændel, qui s'est souvent permis cette licence dans ses fugues de clavecin pour accentuer l'entrée du sujet ou de la réponse dans le cours de la fugue. F. G.

même facilement corrompre s'il est souvent mis en contact avec des productions artistiques d'un rang inférieur; la meilleure manière d'instruire la jeunesse est donc de l'accoutumer dès le bas âge aux choses excellentes. Le temps apporte avec lui la rectitude de jugement dans l'appréciation de ces choses, et confirme d'une façon intelligente l'attachement que les élèves avaient conçu tout d'abord pour ces œuvres de génie.

Ce fut à cette admirable méthode d'enseignement qu'ils durent tous de devenir à des degrés différents des artistes distingués; l'inégalité de leur talent se peut expliquer par ce fait, qu'ils vinrent plus ou moins tôt à son école, et qu'ils eurent plus ou moins d'occasions ou d'encouragements dans la suite pour perfectionner et pour appliquer l'instruction qu'ils avaient reçue de lui. Ses deux fils aînés, Wilhelm-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, furent toutefois les plus distingués de ses élèves; non point qu'il leur ait donné une meilleure instruction qu'aux autres, mais uniquement parce qu'ils eurent depuis leur tendre jeunesse occasion d'entendre de bonne musique dans la maison de leur père. Avant même d'avoir reçu de lui les premières leçons, ils se trouvèrent initiés à ce qu'il y avait de plus beau dans l'art, tandis que les autres, avant de profiter de son enseignement, n'avaient jamais entendu de bonne musique ou s'étaient déjà altéré le goût à l'aide de compositions d'un caractère commun et

trivial. Aussi est-ce bien une preuve concluante de l'excellence de l'École de Bach que, malgré ces défauts, les élèves dont je viens de parler aient tous acquis un rang distingué dans l'art, et se soient illustrés dans l'une ou l'autre de ses branches [1].

Son premier élève fut *Johann Caspar Vogler* [2]; il lui avait déjà donné des leçons à Arnstadt et a Weimar. De l'avis même de son maître, il fut un virtuose de très-grand mérite sur l'orgue. Il devint organiste à Weimar, puis dans la suite bourgmestre de cette ville tout en gardant sa place d'organiste. On a gravé de lui vers 1737 quelques préludes pour orgue, en forme de chorals ; ils sont écrits à deux claviers et clavier de pédales.

Voici le nom des autres élèves de Bach qui sont devenus célèbres :

1° *Homilius* [3], à Dresde ; il fut nons-eulement un excellent organiste, mais aussi un compositeur distingué de musique d'église.

2° *Transchel* [4], à Dresde; il fut bon maître de

1. Je ne parle ici que de ses élèves qui firent de l'art l'occupation de leur vie ; mais ils ne furent pas ses seuls disciples. Tout dilettante qui vivait dans son voisinage tenait à honneur de pouvoir se vanter d'avoir reçu des leçons d'un homme aussi célèbre. Beaucoup aussi se disaient ses élèves qui n'avaient jamais reçu de lui le moindre conseil. (*N. de Forkel.*)

2. (1698-1765). Mattheson le trouvait plus habile que Bach lui-même sur l'orgue.

3. Cantor à la Kreuzschüle (1714-1795).

4. *Transchel* (Christoph) (1721-1800), élève de l'Uni-

musique et excellent artiste sur le clavicorde. Il existe de lui six polonaises en manuscrit, lesquelles (si l'on excepte celles de Wilhelm Friedmann) surpassent peut-être tout ce qui s'est fait en ce genre.

3° *Goldberg*[1], de Kœnigsberg; compositeur médiocre, il avait un talent exquis de virtuose sur le clavicorde.

4° *Krebs*[2], organiste à Altenburg; il fut non-seulement un exécutant de premier ordre sur l'orgue, mais encore un compositeur fertile pour le clavicorde et l'orgue; il écrivit aussi pour l'église. Pendant neuf ans il eut l'heureuse fortune de jouir des leçons de Bach.

5° *Altnikol*, organiste à Naumburg et gendre de son maître; il passa pour un organiste et un compositeur fort capable.

6° *Agricola*[3], compositeur de la Cour de Prusse;

versité de Leipzig, devint professeur de clavecin à Dresde; Bach l'instruisit gratuitement. F. G.

1. *Goldberg* (1720-1760) a composé dans la manière de Bach des morceaux qu'il appelait *des bagatelles pour les dames*, et que personne ne pouvait exécuter tant ils étaient difficiles; il jouait lui-même parfaitement bien toute espèce de musique « à l'envers », c'est-à-dire placée de haut en bas. F. G.

2. *Krebs* (1713-1780), admirable organiste et compositeur, que Bach estimait particulièrement; il faisait sur lui ce calembour : « Je n'ai jamais pris qu'une écrevisse (Krebs) dans mon ruisseau (Bach). » F. G.

3. *Agricola* (Jean-Frédéric) (1720-1774) remplaça *Graun* comme maître de chapelle de la Cour de Prusse;

il est moins célèbre par ses compositions que par ses connaissances dans la théorie de la musique. Il traduisit de l'italien en allemand l'ouvrage de Tosi sur le Chant figuré en l'accompagnant d'observation instructives.

7° *Müthel*[1], à Riga; il écrivit pour le clavicorde, qu'il touchait fort habilement. Ses sonates et son duo pour deux clavicordes sont les preuves irrécusables de son habileté de compositeur.

8° *Kirnberger*[2], musicien de Cour attaché à la princesse Amélie de Prusse à Berlin; il fut un des élèves les plus remarquables de Bach. Il aima l'art d'une passion enthousiaste et sincère, et en défendit les intérêts avec un zèle infatigable. Non-seulement

eut quelques discussions avec Marpurg. (Lettres au musicien critique de la Sprée.)

1. *Müthel* (Jean-Godefroy) (1720-179...), né en Saxe, fut lié avec Altnikol, Telemann, Ch. P. E. Bach, Hesse, etc., etc.

2. *Kirnberger* (Jean-Philippe) (1721-1783), né en Thuringe, connut Gerbert, élève de Bach, qui lui donna l'envie d'étudier avec ce grand homme. Ses œuvres de clavecin sont ravissantes. Parmi ses élèves se remarquent Fasch, Zelter et Rellstab.

Kirnberger et Marpurg ne s'aimaient guères. Marpurg avait fait sur Kirnberger le canon suivant :

Kirn-Kirn Kirn-
berger hat Kein Gehirn! — « Kirnberger n'a pas de cervelle. »

Kirnberger répondit :

Mar-Mar-Mar-
Marpurg ist ein Narr! — « Marpurg est un sauteur. »

Compliments de musiciens! *Genus irritabile vatum!*

F. G.

il nous a exposé en détail la manière de Bach d'enseigner la composition, mais le monde musical lui est encore redevable du premier et seul système logique d'harmonie, qu'il a extrait des ouvrages de son maître. Le premier de ces enseignements est contenu dans son ouvrage « L'Art de la Composition pure », *Kunst des reines Satzes;* le second est exposé dans son livre intitulé « Les Vrais Principes pour l'usage de l'harmonie », *Grumtsatze zum gebrauch der Harmonie.* Il a servi les intérêts de l'art dans d'autres écrits aussi bien que par ses compositions. Il était en outre excellent professeur; la princesse Amélie de Prusse fut une de ses élèves.

9° *Kittel*[1], organiste à Erfurt; exécutant de premier ordre sur l'orgue, il manquait néanmoins de facilité. Il s'est distingué comme compositeur, en écrivant pour l'orgue des trios si admirables que son maître lui-même les aurait jugés dignes de lui.

1. *Kittel* (Jean-Chrétien) (1732-1800), organiste à Erfurt, homme d'un beau génie et maître de l'illustre Rinck. Gerbert et Fétis le font mourir en 1800, au mois de mai; ils se sont appuyés en cela sur l'autorité de Rinck. Comment Forkel a-t-il pu maintenir son assertion? Kittel avait dans la chambre où il donnait ses leçons, un portrait de Bach couvert d'un rideau; il découvrait l'image du grand cantor devant ceux de ses élèves dont il était content, témoignage touchant du respect et de l'affection qu'il portait à son maître. Rinck a souvent raconté que Kittel finissait toujours ses conversations sur Bach par ces mots : *Ein sehr frommer Mann,* « C'était un très-excellent homme ». F. G.

Il est le seul élève de Bach actuellement vivant (1802).

10° *Voigt* d'Anspach et un organiste du nom de *Schubert*[1] m'ont été signalés par Ch. Ph. Emmanuel comme ayant reçu des leçons de Bach. Le seul renseignement qu'il put me fournir sur leur compte est qu'ils entrèrent dans la maison de son père quand lui-même l'avait déjà quittée.

J'ai dit plus haut que les fils de Bach furent ses élèves les plus distingués. Le plus âgé, Wilhelm-Friedmann, approchait le plus de son père par l'originalité de la pensée. Toutes ses mélodies ont un cachet différent de celui des autres compositeurs: pleines de génie et d'élégance, elles sont en outre d'un naturel inimitable. Exécutées délicatement comme il fasait lui-même, elles ne pouvaient manquer de charmer les connaisseurs. On doit pour-

1. C'est *Schubart* (Jean-Martin) (1690-1721), qui fut élève de Bach à Mulhausen et l'accompagna à Weimar, où il lui succéda en 1714. Il mourut dans le poste de Weimar quatre ans après et fut remplacé par Vogler, un autre élève de Bach. Fétis ne parle point du tout de ce Jean-Martin Schubart. On voit ci-contre que Forkel se trompe sur ce personnage, car Charles-Philippe-Emmanuel avait trois ans seulement quand Schubart quitta la maison de Bach. F. G.

Doles (Jean-Frédéric) (1715-1797), étudia sous Bach, à Leipzig, en même temps qu'il suivait les cours de théologie de l'Université. Il succéda à Harrer, le successeur de Bach, dans les fonctions de cantor de la Thomaschūle.

Gerbert (Henri-Nicolas), étudia à l'Université de Leip-

tant regretter qu'il ait préféré jouer en s'abandonnant au caprice de son imagination et poursuivre dans sa fantaisie de petites délicatesses musicales plutôt que de s'adonner davantage à la composition; le nombre de ses œuvres, fort belles du reste, est en conséquence assez restreint[1]. Après lui vient *Charles-Philippe-Emmanuel*. Il fit assez jeune ses débuts dans la haute société pour avoir pu remarquer de bonne heure combien il est avantageux de composer pour un nombreux public. Aussi dans la clarté et l'intelligence facile de ses mélodies s'approche-t-il, dans une certaine mesure, du style populaire, bien qu'il ait mis toujours un soin scrupuleux à s'abstenir de tout ce qui peut ressembler à la trivialité. Les deux fils aînés de Bach étaient unanimes pour confesser ouvertement que la nécessité les avait obligés de se choisir un style qui

zig; Bach le prit en amitié et lui apprit à jouer son « Clavecin bien tempéré ». Né en 1702, il mourut en 1775.

Abel (Charles-Frédéric) (1724-1787), élève de la Thomaschüle sous J. P. Bach, maître de chapelle du roi de Pologne, et plus tard musicien de la reine d'Angleterre.

Barth (Chrétien-Samuel), élève de la Thomaschüle sous J. S. Bach; né en 1735, mort en 1809. Il fut un hautboïste très-habile, il fit partie de la chapelle du roi de Danemark. Tels sont les principaux élèves de Bach que Forkel a oublié de citer. F. G.

1. *W. F. Bach* était fort distrait : on raconte qu'un jour, à l'église, au moment où il devait jouer le grand orgue, il se tint assis dans le chœur, derrière le prêtre officiant; quelqu'un s'étant approché de lui pour lui demander qui jouerait l'orgue ce jour-là : « Ah! je serais bien aise de le savoir! » répondit Bach (né en 1710, mort en 1784.)

leur fût particulier, car il leur aurait été impossible d'égaler leur père s'ils avaient voulu suivre sa manière[1].

Johann Christoph Frédérick Bach, maître des concerts de la Cour à Bückeburg, imita le style de son frère C. P. Emmanuel sans le pouvoir égaler. Toutefois, selon le témoignage de Wilhelm Friedmann lui-même, il fut de tous ses frères le plus habile virtuose, n'éprouvant aucune espèce de difficulté à jouer les compositions de son père pour le clavicorde.

Johann Christian, surnommé Bach de Milan et dans la suite Bach de Londres, fut le dernier fils issu du mariage de Jean Sébastien. Il était encore enfant quand celui-ci mourut; il ne put donc en recevoir des leçons. De là vient peut-être que dans ses compositions on ne trouve aucune trace de l'esprit original des Bach. Il fut toutefois un compositeur populaire fort admiré de son temps.

1. *C. P. E. Bach* (1714-1788). Son livre : *Versuch über di wahre art das Klavier zu spielen*, « Essai sur la vraie manière de jouer le clavecin », est un excellent ouvrage. Charles-Philippe fut le créateur de la sonate moderne.



CHAPITRE VIII.

BACH CONSIDÉRÉ COMME HOMME.

Bach n'était point seulement virtuose, compositeur et professeur d'une rare capacité, il eut encore le mérite de se montrer bon citoyen autant qu'excellent père et ami dévoué. La peine qu'il se donna pour bien élever ses enfants est la preuve de son dévouement paternel : il sut accomplir de même ses devoirs d'homme de société et de citoyen. Il était généralement recherché, et toute personne aimant la musique pouvait fréquenter sa maison, étant sûr d'y recevoir un accueil amical, quelle que fût sa nationalité. Son humeur sociable jointe à sa grande renommée d'artiste faisait de sa maison un rendez-vous d'élite.

Il était difficile d'égaler sa modestie d'artiste. La grande supériorité qui le distinguait de ses confrères et dont il avait conscience, les témoignages d'admiration et de respect que lui attiraient

journellement ses talents, rien ne le put rendre fat ou arrogant. Lui demandait-on parfois le moyen qu'il avait employé pour devenir un aussi grand maître, il répondait généralement : « J'ai été obligé de travailler; quiconque travaillera autant que moi réussira tout aussi bien. » Cette réponse prouve qu'il ne tenait guère compte de son immense génie naturel. Émettait-il une opinion sur un artiste ou sur ses ouvrages, elle était juste et bienveillante. Bon nombre d'œuvres devaient paraître futiles à un esprit comme le sien, absorbé dans les plus hautes spéculations de l'art; il ne se permit néanmoins jamais d'exprimer une opinion blessante, à moins que ce ne fût à quelqu'un de ses élèves, auxquels il se croyait obligé de dire toujours purement et simplement la vérité. Encore moins se laissa-t-il corrompre par la conscience de sa supériorité au point de devenir un bravache musical, comme il arrive fréquemment aux virtuoses infatués d'eux-mêmes, quand ils se trouvent en présence de musiciens dont ils supposent le talent inférieur au leur. Sa modestie sur ce point était poussée si loin qu'il ne parlait jamais volontiers de l'assaut musical qu'il manqua d'avoir avec Marchand, quoique ce dernier eût été l'agresseur. On lui attribue nombre d'espièglerie, dont quelques-unes d'une absurdité complète, comme par exemple de s'être habillé en maître d'école de village, et ainsi accoutré d'être entré dans une église, où il demandait à l'organiste de lui per-

mettre de jouer un psaume, afin de jouir de l'étonnement excité dans l'assistance par son exécution, ou bien afin d'entendre l'organiste dire : « Ce doit être Bach ou le Diable », etc., etc. Il niait lui-même avoir rien fait de ce genre ; son respect de l'art l'en aurait empêché autant que le sérieux de son caractère.

Dans les séances de musique de chambre où l'on exécutait des quatuors et d'autres morceaux plus compliqués de musique instrumentale, il aimait à prendre la partie d'alto, se trouvant ainsi le mieux placé pour jouir de tous les détails harmoniques. Dans de semblables concerts il accompagnait parfois sur le harpsicorde soit un trio, soit toute autre pièce. Les jours où il était d'humeur joyeuse, quand il se trouvait en présence du compositeur de l'œuvre qu'on interprétait, il prenait la basse chiffrée du morceau et construisait dessus un nouveau trio, comme nous l'avons dit précédemment, ou bien il faisait un quatuor de ce trio. Il fallait encore pour cela que l'auteur du morceau ne le trouvât point mauvais ; ce cas était le seul du reste où il se permettait de faire étalage de sa puissante imagination. Un certain *Hurlebusch*, de Brunswick, clavicordiste arrogant et infatué de sa personne, vint un jour lui rendre visite à Leipzig, non pour l'entendre, mais pour se faire entendre de lui. Bach le reçut avec beaucoup d'affabilité et de politesse, et eut la patience d'écouter son inepte exécution.

Sur le point de prendre congé de Bach, au moment de son départ, il se tourna vers ses fils aînés et, leur faisant cadeau d'une collection imprimée de ses sonates, il les exhorta à les étudier avec diligence. Bach, sachant mieux que personne quelles œuvres splendides avaient jouées jusqu'alors ses enfants, ne put s'empêcher de sourire de la naïveté de l'étranger et ne changea point avec lui de manière d'agir.

Il recherchait toutes les occasions de connaître la musique des autres compositeurs. Entendait-il exécuter dans une église une fugue à plein orchestre pendant qu'un de ses fils aînés se tenait à ses côtés, il avait soin, une fois l'exposition du sujet terminée, de dire de suite ce que le compositeur pouvait et devait faire pour le bien traiter. L'œuvre était elle bien réussie, ce qu'il avait prévu arrivait: il se réjouissait alors et poussait légèrement son fils du coude pour lui faire observer qu'il avait bien deviné. N'est-ce point là une preuve de l'impartialité avec laquelle il savait juger les compositions d'autrui?

J'ai déjà mentionné ci-dessus les noms des musiciens qu'il aima, qu'il estima et qu'il étudia dans sa jeunesse. Plus tard, son jugement se fortifiant avec l'âge, il eut d'autres favoris tels que *Fux*, maître de chapelle de l'Empereur, puis *Hændel*, *Caldara*, *Reinh. Keyser*, *Hasse* [1], les deux *Graun*,

1. *Hasse* (Jean-Adolphe-Pierre) (1699-1783), né près de

Telemann, *Zelenka* [1], *Benda* [2], etc., et en général la plupart des compositeurs distingués de cette époque vivant soit à Dresde soit à Berlin. Il connaissait tous les compositeurs que nous venons de citer, à l'exception pourtant des quatre premiers.

Il fut intime de Telemann dans sa jeunesse. Il avait une très-grande estime pour Hændel et manifesta souvent le désir de le connaître personnellement. Comme Hændel était, lui aussi, un grand maître sur le clavicorde et l'orgue, nombre d'amateurs de Leipzig et des environs désiraient entendre l'un à côté de l'autre ces deux grands hommes. Mais Hændel ne sut jamais trouver le temps pour un semblable rendez-vous, pendant les voya-

Hambourg, d'un maître d'école de village, alla, en 1724, étudier en Italie, sous Porpora et Scarlatti, à Naples. En 1727, il fut nommé à Venise, maître du conservatoire des Incurables, grâce à Faustine Bordoni, qui devait devenir sa femme en 1730. En 1741, il fut appelé à Londres pour y faire concurrence à Hændel. En 1745, Hasse, qui était à Dresde, fut obligé de faire représenter son opéra *Arminio* sur la sommation de Frédéric, qui venait d'entrer avec ses troupes dans la ville après la bataille de Kesseldorf. Hasse mourut à Venise, où il s'était retiré avec sa famille. F. G.

1. *Zelenka* (Jean-Dismas), né en Bohême, mourut à Dresde en 1745; savant compositeur d'église; avait été élève de Fux.

2. *Benda* (Félix), né en Bohême, organiste à Prague, ou il mourut en 1768.

La maison Littolf, de Brunswick, a publié récemment, en six cahiers, des œuvres de ces célèbres organistes et clavicordistes allemands. Pour une somme minime on peut se procurer cette collection à Paris, chez Enoch. F. G.

ges qu'il fit de Londres à Halle, sa ville natale. Lors de sa première visite, qui eut lieu vers 1719 environ, Bach était encore à Côthen, ville qui n'est distante de Halle que de quatre milles allemands. Dès qu'il fut informé de la venue de Hændel, il ne perdit pas un moment et partit lui rendre visite; mais Hændel avait déjà quitté Halle au moment de son arrivée. Lors de la seconde visite de Hændel (entre 1730 et 1740), Bach était retenu à Leipzig par une indisposition. Toutefois il n'eut pas plutôt su l'arrivée de Hændel à Halle qu'il envoya immédiatement son fils aîné Wilhelm-Friedmann lui porter une invitation de le venir visiter à Leipzig; mais Hændel s'excusa de ne pouvoir s'y rendre. En 1752 ou 1753, quand Hændel fit son troisième voyage en Allemagne, Bach n'était plus. Il avait toujours manifesté le plus grand désir de connaître son illustre compatriote, et ce ne fut point sans peine que ses concitoyens dilettantes renoncèrent à l'idée de comparer ces deux grands artistes.

A l'époque ou Hasse dirigeait la chapelle royale à Dresde, la musique, tant à l'Opéra qu'à l'église, était fort brillante et fort belle. Bach avait à Dresde de nombreux amis qui tous l'honoraient de leur haute estime. Parmi eux se doivent compter en première ligne *Hasse* et *Faustina,* la cantatrice célèbre : tous deux rendaient hommage au génie du *cantor*, qu'ils allèrent plusieurs fois visiter à Leipzig. Il était donc toujours reçu fort cordialement à

Dresde et s'y rendait souvent pour entendre l'opéra : il se faisait, en général, accompagner dans ce cas par son fils aîné. Quelques jours avant le départ, il avait coutume de dire en forme de plaisanterie : « Friedmann, irons-nous encore entendre les jolies chansonnettes de Dresde ? » Tout innocente que soit en elle-même cette plaisanterie, j'ai la certitude que Bach ne se la serait permise avec nulle autre personne que son fils, parvenu déjà dans ce temps à une habileté telle qu'il savait parfaitement distinguer dans l'art ce qui était beau et grand de ce qui était joli et agréable.

Bach ne fut jamais à même de faire ce qu'on appelle une brillante fortune. Il avait, à la vérité, un poste lucratif, mais son traitement était en entier consacré à l'entretien et à l'éducation de ses nombreux enfants ; il ne poursuivit jamais d'autres ressources. L'art et ses devoirs absorbaient trop ses facultés pour qu'il ait songé à entrer dans une voie qui, de son temps, aurait sûrement conduit un homme de sa trempe à la fortune.

S'il avait eu le goût des voyages, il aurait « concentré sur lui l'attention et l'admiration du monde entier », comme l'a écrit un de ses ennemis. Mais il préférait la vie paisible du foyer, il aimait à s'occuper constamment de son art, et, comme ses ancêtres, une modeste aisance suffisait à son ambition.

Cette modestie ne l'empêcha point de jouir pen-

dant toute sa vie de nombreuses preuves d'amitié et d'affection et de grandes marques d'estime. Le prince Léopold d'Anhalt-Cöthen, le duc Ernest-Auguste de Saxe-Weimar et le duc Christian de Weissenfels avaient pour le grand artiste un attachement sincère et d'autant plus flatteur que ces princes étaient non de simples amateurs, mais aussi des critiques distingués de musique. A Berlin comme à Dresde, il fut l'objet des égards et du respect de tous. Si nous ajoutons à toutes ces preuves d'estime l'admiration des connaisseurs et des dilettantes qui l'avaient entendu ou qui connaissaient ses ouvrages, nous concevrons aisément qu'un homme comme Bach, « chantant pour lui-même et pour les Muses », avait dû recevoir des mains de la Renommée tout ce qu'il pouvait désirer. Que lui importait après cela l'honneur plus ou moins équivoque d'un ruban ou d'une chaîne d'or?

Il serait peu important assurément de mentionner ce fait qu'en 1747 il devint membre de la « Société des sciences musicales », fondée par Mizler [1], si nous ne devions à cette circonstance l'ad-

1. Cette société, dont j'ai parlé ci-dessus dans une note sur Mizler, avait pour but d'élever la musique au rang d'une science. Voici un extrait de ses règlements qui intéressera peut-être le lecteur :

Art. 1er. — « En choisissant les membres de cette société, on devra autant tenir compte de leur caractère que de leur talent, et on ne doit point admettre facilement une personne qui n'aurait ni place ni diplôme. Un talent extraordinaire ferait seul exception. »

mirable mélodie chorale « Von Himmel hoch,

Art. 2. — « Des musiciens purement praticiens ne sauraient être admis, car il n'est point en leur pouvoir d'aider au développement et au perfectionnement de la musique. »

Art. 3. — « Des musiciens théoriciens pourront prendre place dans la société, même s'ils possèdent à peine la pratique de la musique, parce qu'ils peuvent faire progresser cet art par leurs découvertes en acoustique. Les membres les plus utiles néanmoins sont ceux qui possèdent à la fois la théorie et la pratique de cet art. Les membres doivent donc avoir étudié soit dans les gymnases de leur ville, soit dans les universités. »

Art. 4. — « Les sociétaires, ne pouvant tous vivre dans un même endroit, devront s'envoyer mutuellement leurs ouvrages en en payant le port d'avance, selon l'ordre de succession établi par le secrétaire qui contrôle en dernier ressort. Chaque sociétaire ne pourra conserver un ouvrage plus de quatre semaines sans encourir une amende dont le chiffre sera plus tard déterminé. »

Art. 6. — « Les sujets à discuter en particulier par chaque sociétaire, ou qui doivent servir comme programme de concours, seront déterminés par le secrétaire jusqu'au moment où la société aura élu un président. »

Art. 8. — « La Librairie musicale qui devra pour de nombreux motifs être fondée à Leipzig, sera fournie non-seulement d'ouvrages théoriques, mais aussi de pièces de musique de tous les auteurs connus; pièces qui devront être collectionnées par les membres. »

Art. 9. — « A l'occasion d'événements douloureux ou joyeux survenus à l'un des sociétaires, une ode ou une cantate, imprimée ou gravée sur cuivre, sera écrite pour lui par la société, dès que cet événement aura été signifié au secrétaire, qui demeure seul juge de ce qu'il sera convenable de faire. »

Art. 10. — « La contribution de chaque sociétaire est d'un reichsthaler à Pâques et un autre à la Saint-Michel de chaque année. Les fonds seront reçus et administrés et les comptes réglés par le secrétaire, qui sera déchargé de tous frais en considération de son laborieux office. »

Art. 11. — « Dans le cas où de généreux protecteurs et

etc. », qu'il écrivit comme épreuve d'admission. Cette œuvre a été gravée dans la suite.

amateurs de musique viendraient en aide à la société par leurs libéralités, non-seulement ces dernières seront consignées dans les comptes rendus de la société, mais on devra composer des morceaux de musique pour ces personnes dans toutes les occasions où elles le réclameront en faisant connaître leur désir au secrétaire. »

Art. 12. — « Tout sociétaire est libre d'user des livres et de la musique de la librairie. Les personnes qui possèdent le talent exigé pour étudier et perfectionner la science de la musique et qui désireraient entrer dans la société, sont priés d'écrire au secrétaire en lui donnant des preuves d'aptitude soit théorique soit pratique (tout au moins théorique), et de communiquer verbalement avec lui. Le secrétaire devra répondre aux candidats après avoir recueilli les votes des sociétaires. « Chaque sociétaire doit présenter à la société un bon portrait de lui peint sur toile. » C'est à cet article 12 que nous devons la conservation des traits de Bach; il se fit portraire en 1747 (par Hausmann), tenant à la main le canon qui lui fit obtenir son admission dans la société. »

On a vu ci-dessus qu'il fallait être au moins théoricien dans le sens scientifique du mot pour pouvoir entrer dans la société. Il en résulta que ni Bach, ni Hændel, ni aucun grand compositeur ne put faire partie de cette société tant que Mizler n'en eut point relâché les règles en y ajoutant la clause suivante : « La société se réserve la liberté de nommer d'un commun accord les personnes d'un talent hautement reconnu, et de les faire participer à tous les privilèges attachés au titre de sociétaire. » C'est ainsi que Hændel fut nommé en 1745 *à la première place d'honneur.* L'année suivante, Charles-Henri Graun fut nommé de la même manière. Bach, au contraire, fut obligé comme tout autre candidat de subir une sorte d'examen, et rien ne prouve mieux sa modestie que d'avoir consenti à cette épreuve. Il traita magistralement le choral : *Vom Himmel hoch da Komm ich her*[1], et fournit un triple canon à six parties comme spécimen de sa science théorique. J'ai déjà dit que dans les comptes rendus de cette société se trouve le premier travail biographique sur J. S. Bach.

F. G.

CHAPITRE IX.

COMPOSITIONS DE BACH.

Il a fallu que Bach ait composé un grand nombre d'ouvrages pour en laisser d'aussi accomplis dans toutes les branches de la musique. L'homme qui n'est point chaque jour assidu à la culture de son art, fût-il le plus grand génie du monde, ne pourra jamais produire une œuvre complétement digne de l'estime d'un juge compétent. Seule la pratique continue de l'art conduit à une réelle supériorité. Il serait étrange néanmoins de généraliser et de prétendre que tous les chefs-d'œuvre de Bach sont dus à cette constante étude de la musique. Nous trouvons assurément, dans ses premiers essais même, des traces non équivoques d'un génie distingué ; mais ils renferment en même temps une telle quantité d'inutilités, de choses pauvres, extravagantes ou insipides, qu'ils ne sont guère dignes de survivre : tout au plus sont-ils in-

téressants pour le connaisseur, désirant étudier spécialement lui-même les diverses tentatives d'un pareil génie, depuis le commencement de sa carrière.

Il ne nous est point difficile présentement de distinguer d'une manière certaine le mérite des différentes œuvres de Bach, car il a eu le soin de nous l'indiquer sûrement lui-même. Quand il fit paraître son premier ouvrage il avait environ quarante ans, et on peut présumer l'excellence des choses qu'à un âge aussi mûr il jugea lui-même dignes d'être publiées. Nous devons donc, en conséquence, considérer comme excellents tous les ouvrages qu'il a gravés ou fait graver.

En ce qui concerne celles de ses compositions, qui circulent seulement en copies manuscrites, et ce sont les plus nombreuses, nous devons, pour nous faire une idée exacte de leurs mérites respectifs, recourir à l'opinion émise par Bach lui-même, autant qu'à une soigneuse comparaison critique. Comme tous les grands génies, il ne dédaigna jamais d'user de la lime de la critique pour polir et améliorer ses compositions. C'est ainsi qu'il apporta de nombreux perfectionnements à quelques-uns de ses premiers ouvrages qui ne semblaient guère susceptibles d'en recevoir. Il étendit même cette passion d'amendement à quelques-unes de ses œuvres gravées. Telle est l'origine des diverses variantes qu'on rencontre dans les anciennes et dans les nouvelles éditions de ces ouvrages : en retouchant

sans cesse ces morceaux il pensait en pouvoir, à la fin, faire d'excellentes œuvres d'art. Je rangerai dans cette classe la plupart des compositions qu'il écrivit avant l'année 1725, et je les mentionne avec soin dans la liste que je donne ci-après. Bon nombre de compositions postérieures à 1725, et qui, pour des raisons faciles à comprendre, ne sont connues qu'en manuscrit, portent avec elles la marque trop évidente de la perfection pour qu'il soit permis d'hésiter sur la question de savoir si nous les devons ranger parmi les essais d'un élève ou dans les œuvres d'un maître accompli.

Voici la liste des ouvrages gravés de Bach:

I. *Clavierübung*, etc., ou *Exercices pour le clavicorde,* consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, menuets, etc., pour le divertissement des amateurs, *Opus I*, publié par l'auteur, 1731. Cet œuvre premier parut en 1726, et les autres de même à la suite, jusqu'à leur complète impression en 1731. Cette publication fit grand bruit dans le monde musical : on n'avait guère vu ni entendu jusqu'alors d'aussi excellentes compositions pour le harpsicorde[1].

1. Bach et nombre de compositeurs qui l'ont précédé et qui l'ont suivi se sont trouvés dans la nécessité de compenser la maigreur de son isolé et chantant par le remplissage de l'harmonie et la variété dans l'exécution (*Spielfülle*). C'est ainsi que le perfectionnement des instruments a eu une influence directe sur la composition. F. G.

L'homme qui s'était rendu familier quelques-uns de ces morceaux pouvait, grâce à eux, faire fortune dans le monde : de notre temps même un jeune artiste peut s'instruire à leur contact, tant ils sont brillants, agréables, expressifs, et toujours nouveaux. Dans la nouvelle édition, ils portent le titre d'*Exercices pour le clavecin*.

II. *Clavierübung*, ou *Exercices pour le clavicorde*, consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans la manière française écrits pour harpsicorde à deux claviers. *Seconde partie*, publiée par Christoph Weigel, à Nuremberg.

III. *Clavierübung*, ou *Exercices pour le clavicorde*, etc., etc., etc. Variations sur les hymnes du catéchisme et autres pour l'orgue, composées pour l'amusement des amateurs, et spécialement pour les juges compétents en pareille matière ; troisième partie, publiée par l'auteur[1]. Outre les fugues et préludes pour l'orgue, qui sont tous des chefs-d'œuvre, cette collection contient aussi quatre duos pour clavicorde : ces duos, quatre chefs-d'œuvre, n'admettent point de troisième partie.

IV. *Sechs Chorale*, ou *Six mélodies chorales* de diverses sortes pour grand orgue à deux claviers,

1. En 1739.

avec pédales. Zella, forêt de Thuringe. Publiées par Jean G. Schübler[1]. »

Elles sont pleines de dignité et d'expression religieuse. Dans quelques-unes aussi nous pouvons observer la manière dont Bach savait s'écarter des règles reçues en traitant les jeux de l'orgue. Dans le second choral, par exemple : *Wo soll ich fliehen hin*, etc., il donne un huit-pieds à la partie supérieure, un seize-pieds à la partie intermédiaire et un quatre-pieds à la pédale. Cette dernière joue le *Canto-fermo*.

V. *Clavierübung*, ou *Exercices pour le clavicorde*, consistant dans un air et de nombreuses variations pour harpsicorde à deux claviers ; publié par Balthasar Schmidt à Nuremberg[2]. Cette œuvre admirable se compose de trente variations dans lesquelles se trouvent entremêlés des canons combinés à toutes sortes d'intervalles et de mouvements, depuis l'unisson jusqu'à la neuvième : la mélodie en est facile et coulante. Il s'y trouve aussi une fugue régulière à quatre parties et d'autres variations très-brillantes pour deux clavicordes, enfin un

1. Zella, forêt de Thuringe. Mizler (Bib. mus., v. 2, 1740) dit : « Dans cette œuvre, Bach nous donne une nouvelle preuve de son talent et du bonheur avec lequel il traite ce genre de musique. » Il ajoute que c'est là une écrasante réponse faite aux personnes qui critiquaient le grand maître. F. G.

2. Parut probablement en 1742. F. G.

quodlibet, comme il l'appelait, et qui suffirait à lui seul pour rendre son auteur immortel : il n'occupe pourtant point le premier rang dans ce recueil.

Ces variations sont un modèle d'après lequel toutes les variations du monde devraient être faites, quoique, pour des raisons faciles à comprendre, la chose n'ait jamais été tentée par personne. Nous en sommes redevables au comte Kaiserling, ancien ambassadeur de Russie à la Cour de l'électeur de Saxe. Il résidait souvent à Leipzig et amenait avec lui Goldberg, que nous avons cité ci-dessus comme ayant reçu de Bach des leçons de musique. Le comte, plein d'infirmités, avait de nombreuses nuits d'insomnies. A cette époque, Goldberg vivait dans la maison de l'ambassadeur et couchait dans une chambre attenante à celle de ce dernier, pour être prêt à lui jouer quelque morceau, s'il s'éveillait. Le comte dit un jour à Bach qu'il aurait aimé avoir pour Goldberg quelques morceaux de harpsicorde. Ces morceaux devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux, afin qu'ils le puissent récréer pendant ses nuits sans repos. Bach pensa que ce but serait atteint à souhait à l'aide de variations; il avait considéré jusqu'alors comme un travail bien ingrat ce genre de composition, dans lequel l'harmonie a périodiquement des tours semblables; mais il était dans cette phase de son existence où il ne pouvait toucher une plume sans produire un chef-d'œuvre;

les variations subirent le même sort : elles sont l'unique modèle en ce genre, qu'il nous a laissé. Toujours le comte les appelait *ses* variations. Il ne se lassait jamais de les entendre, et, dans la suite, pendant ses longues insomnies, il avait coutume de dire : « Cher Goldberg, jouez-moi donc, je vous prie, une de mes variations. » Jamais peut-être Bach ne reçut pour aucun de ses ouvrages une aussi belle récompense : car le comte lui fit cadeau d'un gobelet d'or empli de cent louis d'or. Mais la valeur de cet ouvrage comme œuvre d'art ne se pouvait payer, le cadeau eût-il été mille fois plus considérable encore. Il est important d'observer que les planches gravées de ces variations portent des errata importants que l'auteur s'est empressé de corriger sur son exemplaire.

VI. *Einige Kanonische Veranderungen*. Quelques variations canoniques sur l'hymne de Noël, *Vom Himmel hoch da Komm ich her*, pour l'orgue à deux claviers et pédale ; publié à Nuremberg par Balthasar Schmidt. Elles consistent en cinq variations dans lesquelles Bach a introduit de la façon la plus aisée des canons pleins d'artifices.

VII. *Musikalisches Opfer* ; Offrande musicale dédiée à Frédéric II, roi de Prusse. Le sujet, que le roi lui donna à traiter, apparaît d'abord sous la forme d'une fugue à trois parties pour le harpsi-

corde, sous le nom de Ricercar, avec la suscription *Regis Iussu Cantio : Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.* Le compositeur en a fait encore un Ricercar à six parties pour le clavicorde. Suivent après les *Thematis regii elaborationes canonicæ*, qui sont de diverses sortes : quatrièmement et en dernier lieu, un trio pour flûte, violon et basse a été ajouté sur le même thème.

VIII. *Die Kunst der Fuge,* L'Art de la Fugue. Cette œuvre, unique en son genre autant qu'admirable, ne parut qu'après la mort de l'auteur, environ vers 1752; mais elle avait été pour la plus grande partie gravée de son vivant par ses fils. Marpurg, alors à la tête des critiques de musique de l'Allemagne, accompagna cette édition d'une préface qui contient d'excellentes observations sur la valeur et l'utilité d'ouvrages de cette espèce[1]. Cette

1. Voici une partie de cette préface. Marpurg parle d'abord avec admiration de l'auteur et de ses ouvrages : puis viennent ensuite quelques observations sur les fugues de Bach et les règles de leur composition. Il finit enfin en exprimant le regret de les voir beaucoup moins goûtées qu'au temps jadis.

« Primitivement, dit-il, la fugue était considérée comme une œuvre d'art tellement essentielle, que pas un compositeur n'aurait pu devenir organiste s'il n'avait su travailler un sujet donné, dans toutes les formes les plus variées du contre-point et de la fugue. Personne, à cette époque, n'aurait eu l'audace de vouloir passer pour musicien en produisant un fouillis de sons incohérents, tout au plus dignes des chanteurs des rues. Il importe de savoir qu'on rencontre souvent plus de science dans une simple fugue

œuvre de Bach était toutefois d'une portée trop haute pour le public en général : elle s'adressait forcément à un cercle restreint de connaisseurs, qui furent bientôt pourvus d'exemplaires ; les planches restant sans usage furent enfin vendues comme vieux cuivre par les héritiers. Supposons un instant qu'un ouvrage de cette sorte écrit par un

de vingt-quatre mesures que dans un concerto de plusieurs lieues de long. On entend encore des fugues à l'église, mais elles ont disparu depuis longtemps de la musique de chambre... C'est ainsi que toute vérité tend à s'effacer de la musique. On doit croire sans démonstration ultérieure qu'un compositeur, ayant fait une étude spéciale de la fugue et du contre-point (ce mot qui sonne si mal aux oreilles modernes), donnera à tous ses ouvrages une saveur vigoureuse et opposera ainsi une digue à cet envahissement de chants efféminés qui dégénèrent en véritable caquetage. On doit désirer que le présent ouvrage, aussi bien que les habiles membres et chefs d'orchestres qu'on rencontre encore en Allemagne, amènent une renaissance de l'harmonie, en dépit de cette mélodie perpétuellement sautillante de nos nombreux compositeurs du jour.

« MARPURG. »

(*Pendant la foire de Leipzig de* 1756).

Consulter encore Marpurg : *Historische Kritische Beitrage*, vol. 2, p. 875 ; on y lira l'histoire des planches gravées de cet ouvrage.

Ch. P. Em. Bach les posséda après la mort de son père. En 1756, il voulut les vendre et publia l'avertissement suivant :

« Les éditeurs d'œuvres de musique pratique sont dès aujourd'hui informés que mon intention est de vendre à bas prix les planches de cuivre nettement gravées de l'ouvrage composé sur les fugues par mon père défunt, le maître de chapelle J. S. Bach, et dont la publication fut annoncée, il y a déjà plusieurs années. Ces planches sont au nombre d'environ 60 et pèsent un quintal. Il est

homme d'une renommée aussi extraordinaire que celle de Bach, ouvrage recommandé, comme un chef-d'œuvre hors ligne, par un écrivain célèbre dont l'opinion en ces matières faisait autorité dans le public, supposons que cet ouvrage ait paru dans tout autre pays que l'Allemagne : on en aurait enlevé déjà dix éditions, ne fût-ce que par pur patriotisme.

superflu de parler du mérite intrinsèque de cet ouvrage, car la renommée des compositions de mon père et surtout de ses fugues est encore fraîche dans la mémoire de tous les connaisseurs. Aussi, me permettrai-je d'insister et de faire observer que cet ouvrage est le plus parfait et le plus pratique qui ait paru sur les fugues. Tout élève en musique, aidé d'un bon livre théorique comme celui de Marpurg, pourra avec l'ouvrage de mon père, apprendre à faire une excellente fugue sans recourir pour cela à l'instruction verbale d'un professeur, qui fait en général payer assez cher la communication de son secret. L'*Art de la Fugue* a déjà été vendu à raison de quatre thalers l'exemplaire; trente copies seulement s'en étant écoulées, il ne peut être encore bien connu. En ce qui me concerne, mon service auprès de Sa Majesté ne me permet point d'entrer dans de fréquentes et longues correspondances. J'ai donc pris la résolution de céder toute cette affaire. Les personnes qui en seraient amateurs sont priées de s'adresser directement à moi pour traiter, en m'écrivant ici, à Berlin. Quiconque me proposera un prix acceptable sera sûr de recevoir les planches sans aucun délai; c'est ainsi qu'au grand avantage du public cette œuvre se répandra dans le monde, de manière à être universellement connue. »

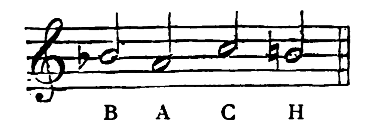
« C. P. E. Bach. »

Berlin, 14 septembre 1756.

Les planches du *Kunst der Fuge* sont perdues : elles ont probablement été vendues comme vieux cuivre. Le manuscrit autographe de l'œuvre est présentement à la Librairie impériale de Berlin. L'écriture en est ferme; vers la fin seulement, elle devient tourmentée, menue, négligée et chargée de ratures. F. G.

En Allemagne, hélas! il ne s'en est point vendu un nombre d'exemplaires suffisant pour payer la valeur des planches de cuivre employées à la gravure.

L'œuvre consiste en variations sur une vaste échelle. L'intention de l'auteur a été de montrer clairement les différentes manières de traiter une fugue sur un sujet donné. Les variations elles-mêmes sont toutes des fugues complètes sur le même thème, et dans le cas particulier se nomment contre-points. La dernière fugue, à elle seule, a trois thèmes : dans le troisième le compositeur a signé son nom, Bach.



Les désordres survenus dans la vue de l'auteur le forcèrent d'interrompre cette fugue : l'opération tentée sur ses yeux n'ayant point réussi, la fugue resta inachevée. On rapporte qu'il avait l'intention dans la dernière fugue du recueil de prendre quatre sujets et de les renverser dans les quatre parties, digne conclusion d'un si bel ouvrage. Toutes les fugues de ce recueil ont entre elles ce mérite commun d'être toutes également mélodieuses et douces.

Pour suppléer à la partie inachevée de la dernière fugue, l'ouvrage a, comme supplément, un choral à quatre parties : *Wenn wir in hochsten Nöthen sind*, que Bach dicta quelques jours avant sa mort à son gendre Altnikol. Je ne dirai rien de l'art qu'il a déployé dans ce choral, car cette science profonde de la musique était si familière à l'auteur, qu'il la pouvait exercer même dans sa maladie : mais l'expression de pieuse résignation et de dévotion dont il déborde, m'a toujours profondément ému toutes les fois que je l'ai joué : aussi ne pourrai-je dire laquelle des deux choses je préférerais voir manquer, ou ce choral ou la fin de la fugue.

IX. Enfin, après la mort de Bach, Ch. Ph. Emmanuel collectionna un grand nombre de ses chorals à quatre parties : ils furent publiés par Birnstiel, à Berlin et Leipzig, la 1re partie en 1765[1], la 2e partie en 1769[2]. Chaque partie contient cent chorals tirés, pour la plupart, des compositions annuelles de l'auteur pour l'église. A une époque plus récente, Kirnberger publia aussi quatre collections de chorals à quatre parties par J. S. Bach : Breitkopf en fut l'éditeur[3].

1. In-folio, 50 pages.
2. In-folio, 54 pages.
3. En 1784. Cette collection contient 371 chorals. — En 1832, une nouvelle édition en fut faite par C. F. Becker,

Les ouvrages de Bach en manuscrit peuvent se diviser en compositions pour le clavicorde et l'orgue avec ou sans accompagnement, et aussi en compositions écrites pour instruments à cordes et pour les voix. Je vais les mentionner dans leur ordre naturel :

I. — *Compositions pour le clavicorde.*

1° Six petits préludes à l'usage des commençants.

2° Quinze inventions à deux parties. Quand un sujet musical est combiné de façon qu'à l'aide d'imitations et par la transposition des parties l'ensemble de la composition se déroule naturellement, on nomme le tout une *invention*. Le thème étant donné, le reste consiste en développements qu'on trouve de suite dès que les procédés sont eux-mêmes connus.

Ces quinze inventions sont fort utiles pour former un jeune artiste sur le harpsicorde. L'auteur a veillé, non-seulement à ce que chaque main travaillât également, mais aussi chaque doigt, et ainsi du reste. Elles furent composées à Cöthen en 1723 et avaient primitivement un titre fort long

sous le titre de « 371 Chants chorals pour quatre voix; troisième édition, Leipzig, Breitkopf et Hærtel » (pleine de fautes). Une autre édition du même Becker, parut en 1841, avec une savante préface et un portrait de Bach. Les erreurs de la troisième édition y sont corrigées. F. G.

commençant ainsi : *Aufrichtige Anleitung womit den Liebhabern des Claviers eine deutliche Art gezeigt wird, mit zwei Stimmen rein Spielen zu lernen,* etc., c'est-à-dire : « Direction droite avec laquelle les amateurs de clavicorde apprendront une méthode claire de jouer correctement à deux parties, » etc.

On peut justement reprocher à ces inventions, parmi d'autres défauts, celui d'avoir dans la partie mélodique des tours d'une pauvreté et d'une dureté singulières. Quand Bach, dans la suite, estima très-utile de les donner comme sujet d'étude à ses élèves, il eût soin d'en enlever graduellement tout ce qui blessait son goût devenu plus délicat : il en fit, à la fin, des chefs-d'œuvre pleins d'expression, sans toucher à leur qualité essentielle, celle d'exercer les doigts et les mains et de former le goût de l'élève. On ne saurait se mieux préparer à attaquer les ouvrages de haute portée de Bach, qu'en travaillant avec soin ces inventions.

3° Quinze inventions à trois parties, lesquelles sont aussi connues sous le nom de symphonies. Leur but est le même que celui des inventions précédentes ; seulement elles sont destinées à conduire l'élève plus loin encore.

4° Le clavecin bien tempéré ou « préludes et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs, composés pour l'usage de la jeunesse studieuse et musicienne, aussi bien que pour la récréation de ceux

qui sont déjà versés dans la musique. » La première partie date de 1722. La seconde partie de cet ouvrage, qui renferme aussi vingt-quatre préludes et vingt-quatre fugues dans tous les tons majeurs et mineurs, fut composée longtemps après [1]. Du commencement à la fin elle ne compte que des chefs-d'œuvre. Dans la première partie on trouve encore nombre de préludes et de fugues portant avec eux la trace de l'inexpérience du premier âge : ils n'ont probablement été conservés par Bach que pour parfaire le nombre vingt-quatre : mais, là encore, l'auteur, dans la suite, corrigea tout ce qui était susceptible d'amendement. Des passages entiers furent retranchés ou retournés de telle façon que dans les dernières versions il existe bien peu de pièces qu'on voudrait voir éliminées en leur reprochant leur imperfection : je citerai toutefois les fugues en *la* mineur, *sol* majeur, *sol* mineur, *ut* majeur, *fa* majeur et *fa* mineur, etc. Les autres pièces sont excellentes, quelques-unes même à un degré tel, qu'on ne les peut point affirmer inférieures à celles de la seconde partie. Cette seconde partie même, quelque parfaite qu'elle ait été tout d'abord,

1. Voir, dans le « Clavecin bien tempéré », 1° la fugue en *si* mineur à quatre voix, de la première partie ; 2° celle en *si* bémol mineur, de la seconde partie ; deux créations d'une immense profondeur : la fugue en *mi* majeur, de la 2e partie, si douce et si religieuse, qu'on la croirait écrite *a capella*, le 12e prélude de la 1re partie, la fugue de la 1re partie, en *si* bémol mineur, etc., etc. F. G.

a reçu dans la suite de grands perfectionnements, comme on le peut voir en comparant les anciennes versions avec les nouvelles. En somme les deux parties de cet ouvrage contiennent un trésor d'art, tel qu'il ne se rencontrera jamais le pareil hors d'Allemagne[1].

5° Fantaisie chromatique et fugue. J'ai pris des peines infinies pour savoir si Bach n'avait point écrit un autre morceau du même genre, mais ce fut en vain. Cette fantaisie est unique dans son espèce et n'a jamais eu sa pareille. C'est Wilhelm Friedmann qui me l'a envoyée de Brunswick[2].

Il est à noter que cette œuvre, effort d'art extraordinaire, fait impression sur l'auditeur même le plus inexpérimenté, pour peu qu'elle soit jouée avec soin.

6° Une fantaisie en *ut* mineur[3]. Elle n'a rien de

1. La 1re partie date de 1722; la 2e partie parut de 1730 à 1740. La 1re édition en fut imprimée à Londres, en 1799 ou 1800, par les soins de Kollmann; puis viennent Simrock et Peters (1819), Reiffenstahl (Berlin), Breitkopf et Härtel (1819), Berra (Prague), etc. Littolff, Schott, etc., etc.

2. Editée par Schlesinger (Berlin), André (Offenbach), Peters et Hans de Bulow, etc., etc. F. G.

3. Il existe encore trois fantaisies : une en *ut* mineur, une autre en *sol* majeur, la dernière en *la* majeur. — Six sonates en *ut* mineur. — Scherzo, *mi* mineur. — *Cappricio sopra la Lontananza del suo dilettissimo fratre*, 1704. — Deux sonates en *ut* mineur et *ré* mineur. — Quatre fantaisies et fugues en *la* mineur, *si* bémol majeur et deux en *ré* majeur. — Onze concertos, d'après les

commun avec la précédente, mais ressemble plutôt à l'allegro d'une sonate : elle est divisée en deux parties qui doivent être exécutées dans le même mouvement; œuvre excellente. Les anciennes copies de cet ouvrage portent à la suite une fugue non terminée qui ne saurait lui appartenir. On ne peut douter toutefois que les trente premières mesures ne soient de Sébastien Bach, grâce à la hardiesse avec laquelle l'auteur use des intervalles extrêmes et diminués, en les renversant dans une harmonie à trois parties. Bach seul tenta des choses de ce genre. Ce qui suit les trente premières mesures semble avoir été ajouté par une main étrangère : on n'y retrouve pas trace de la manière de Jean-Sébastien.

7° Six grandes suites [1], consistant en préludes [2], al-

concertos de violon de Vivaldi. Largo et allegro en *sol* majeur. — Trois préludes, 1° en *ut* mineur, 1713; en *fa* majeur, et en *mi* bémol majeur. — Sonate, dont les morceaux sont surtout en *ré* majeur; préludes et fugues, en *ut* majeur, *ré* majeur et *mi* majeur. F. G.

1. La *Suite* est d'origine française. F. G.

2. Le *Prélude*, ou *Præambulum*, consistait, au temps de Bach, dans une introduction à un choral, exécutée sur l'orgue, de manière à permettre aux chanteurs d'attaquer leur note, et aux instrumentistes de s'accorder sans cacophonie. Selon le vieux *Erhard Niedt*, dans son Guide musical, « l'organiste est seul juge de la longueur à donner au prélude ». Mais Mattheson, dans une note de cet ouvrage, dit qu'il le préfère le plus court possible.

F. G.

lemandes[1], courantes[2], sarabandes[3], gigues[4], etc. : elles sont connues sous le nom de *Suites anglaises*, parce que le compositeur les écrivit pour un Anglais de qualité. Toutes ces pièces constituent une œuvre d'art de grande valeur, mais quelques-unes en particulier comme par exemple les gigues de la cinquième et de la sixième suite, doivent être considérées spécialement comme des chefs-d'œuvre parfaits d'originalité mélodique et harmonique.

8° Six petites suites consistant en allemandes, courantes, etc. Elles sont généralement nommées *Suites françaises*, parce qu'elles ont été écrites dans le goût français. Conformément à son inten-

1. L'*Allemande* est un air dans lequel le temps est battu à quatre temps et lentement. Il n'est point certain qu'elle ait pris naissance en Allemagne.

2. La *Courante* est un ancien air de danse français, écrit à trois-huit ou trois-quatre.

3. La *Sarabande* est d'origine espagnole. Lente et sérieuse, son rhythme est à trois temps.

4. La *Gigue* anglaise et espagnole est d'un caractère gai, à six-huit ou douze-huit ; elle fut plus tard remplacée par le scherzo. F. G.

Le *Menuet*, tant employé dans les sonates de Haydn, Mozart et Beethoven, était primitivement une danse lente à trois temps ; il a lui-même remplacé l'ancien « passe-pied » français. F. G.

La *Chaconne*, bien rhythmée, est d'un mouvement modéré.

La *Passacaglia*, un peu plus lente, avec une mélodie triste et généralement en mineur, faisait, comme la *Chaconne*, partie des *Suites*. F. G.

on le compositeur a mis dans ces morceaux moins de science que dans ses autres Suites, mais la mélodie en est plus agréable et plus plaisante. La cinquième suite mérite une mention spéciale : tous les morceaux y sont d'une mélodie très-délicate, et dans la dernière gigue il a affecté de n'user que d'intervalles consonnants et spécialement de tierces et de sixtes[1].

Tels sont les principaux ouvrages de J. S. Bach, qui peuvent être tous considérés comme classiques.

On doit ranger parmi ses essais de jeunesse un assez grand nombre de suites séparées, de toccates et de fugues qui toutes, néanmoins, ont à divers points de vue un réel mérite[2]; mais dans le nombre, dix ou douze pièces détachées, seulement, me semblent dignes d'être conservées, les unes pour leur utilité comme exercices de doigts, but que l'auteur avait en vue en les écrivant, les autres pour leur supériorité réelle sur les œuvres du même

1. Il existe encore un fragment de suite en *fa* mineur et six suites dans les tons suivants : *si* bémol majeur, *ut* mineur, *la* mineur, *ré* majeur, *sol* majeur, *mi* mineur. F. G.

2. Voici ces pièces, huit toccates : *ré* majeur, *ré* mineur, *mi* mineur, *fa* mineur et *ut* mineur ; trois toccates et fugues, deux en *ré* mineur, une en *fa* majeur ; deux préludes et fugues en *la* mineur ; deux préludes et petites fugues, *ré* mineur et *mi* mineur ; neuf fugues, deux en *ut* majeur, deux en *ré* mineur, deux en *mi* mineur, deux en *la* mineur, une en *mi* bémol majeur ; fugue en *sol* majeur ; grande fugue en *la* mineur ; toccate et fugue en *sol* majeur à quatre temps. Fughetta en *ut* mineur à deux temps. F. G.

genre des autres compositeurs. Comme étude de doigts pour les deux mains, je dois citer en premier lieu une fugue en *la* mineur, dans laquelle il a fait de grands efforts pour donner à ses deux mains une force et une agilité égales, en la semant sans discontinuer de passages roulants. Les commençants pourront tirer profit d'une petite fugue très-coulante et qui ne contient rien de démodé.

II. — *Compositions pour clavicorde avec accompagnement d'autres instruments.*

1° Six sonates pour le clavicorde avec accompagnement de violon obligé. Elles furent composées à Cöthen et peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre de Bach en ce genre. Elles sont fuguées d'un bout à l'autre et renferment même des canons pleins de caractère et de naturel, dialogués par les deux instruments. Il faut un maître pour jouer la partie de violon, car Bach connaissait les ressources de cet instrument et l'épargnait aussi peu qu'il faisait du clavicorde. Les tons dans lesquels ces six sonates sont écrites, sont les suivants : *si* mineur, *la* majeur, *mi* majeur, *ut* mineur, *fa* mineur, et *sol* majeur[1].

2° Plusieurs sonates détachées pour le harpsicorde avec accompagnement de violon, flûte, *viola di gamba,* etc., toutes de composition admirable et di-

1. Nägeli (1806), Hug. Peters Griepenkerl.

gnes pour la plupart de charmer les dilettantes de nos jours[1].

3° Plusieurs concertos pour harpsicorde, avec accompagnement d'instruments variés. Malgré les trésors d'art qu'ils contiennent, la forme en a beaucoup vieilli[2].

4° Deux concertos pour deux clavicordes, avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle. Le premier a une couleur vieillotte, mais le second est aussi neuf que s'il venait d'être composé hier; il peut être entièrement joué sans les in-

1. 1° Sonate pour piano, violon ou flûte, en *sol* mineur, à quatre temps; 2° sonate pour piano, violon ou flûte, en *fa* majeur, à trois temps; 3° sonate pour deux violons et harpsicorde; 4° suite pour piano et violon, en *la* majeur; 5° sonate pour flûte et violon et harpsicorde (association de Bach, IX, 5); 6° sonate pour piano, violon, en *sol* mineur; 7° sonate pour piano, violon, en *ré* majeur; 8° neuf trios pour piano, avec accompagnement de flûte ou de violon; 9° trois sonates pour piano et *viola di gamba;* 10° douze sonates pour flûte et harpsicorde; 11° sonate en *ut* pour deux violons, avec harpsicorde; 12° trois sonates pour piano et flûte; 13° sonate pour piano et flûte en *mi* mineur. F. G.

2. 1° Concerto pour flûte, violon et piano, en *la* mineur (Peters); 2° trio pour deux flûtes et harpsicorde; 3° trio en *sol* majeur pour flûte, violon et harpsicorde; 4° concerto pour deux flûtes, avec accompagnement de piano, en *fa* majeur; 5° trio pour flûte, violon et piano, en *ut* mineur; 6° sept concertos de piano avec accompagnement de quatuor; 7° quatre concertos avec accompagnement, en *ré*, *la* et *fa* majeur et *ré* mineur; 8° six concertos dédiés au margrave de Brandebourg, avec accompagnement de différents instruments (1721).

F. G

struments à cordes et fait encore un admirable effet. Le dernier allegro consiste en une fugue régulière et pleine de grandeur. Bach fut le premier à tenter ou tout au moins à perfectionner ce genre de composition; en ce qui me concerne, du moins, je n'ai trouvé qu'une tentative plus ancienne d'un autre compositeur: je veux parler de celle que Wilhelm Hieronymer *Pachelbel* de Nuremberg essaya de réaliser dans une *toccata*, nom qu'il donna à son morceau. D'abord, Pachelbel était contemporain de Bach et avait pu s'inspirer de lui dans cet essai, et puis, cette tentative est d'une nature telle qu'on hésite sur la question de savoir si on doit en tenir compte, car chaque instrument répète la phrase que vient de dire le précédent, sans qu'il y ait à proprement parler de mélodie concertante. On pourrait croire en vérité que Bach, à cette époque, désirait tenter tout ce qui se pouvait faire avec un nombre plus ou moins grand de parties. De même qu'il était descendu jusqu'à écrire de la musique à une seule partie, en concentrant dans cette partie tout ce qui était nécessaire pour en faire un tout complet; de même il était arrivé au point de combiner ensemble le plus grand nombre d'instruments ayant la plus grande étendue possible. Après avoir écrit ces duos concertants pour deux clavicordes, il essaya d'en réunir trois; c'est à cette tentative que nous sommes redevables de :

5° Deux concertos avec accompagnement de

quatre instruments[1] à cordes, dans lesquels se fait remarquer un très-beau travail. En dehors de la combinaison harmonique concertante des trois clavicordes, il existe entre les instruments à cordes une action concertante distincte et indépendante de leur accompagnement obligé. On se peut à peine faire une idée de l'art déployé dans cet ouvrage. Nous épuiserions les formules admiratives si nous réfléchissions encore à ce fait qu'un travail si plein de science, comme est celui-ci, possède en outre une délicatesse, une expression et un caractère aussi indépendants que si le compositeur n'avait eu à traiter qu'une simple mélodie, comme c'est le cas dans le concerto en *ré* mineur. Eh bien, ceci n'était point encore assez pour un génie tel que celui de Bach. Il écrivit encore :

6° Un concerto pour quatre clavicordes, avec accompagnement de quatre instruments à cordes. Je n'ai pu juger de l'effet de ce concerto, n'ayant jamais été dans le cas de réunir dans ce but quatre instruments et quatre artistes pour le jouer, mais on ne peut douter qu'il ne soit admirablement composé, quand on se donne la peine d'étudier les parties séparées.

III. — *Compositions pour l'orgue.*

La pédale est de l'essence même de l'orgue, elle

1. D'après Vivaldi ; il en existe un autre pour trois pianos sans accompagnement. F. G.

seule suffit pour lui donner une magnificence, une grandeur et une majesté bien supérieures à celles des autres instruments[1]. Otez à l'orgue la pédale et vous lui enlevez du même coup ce son imposant et solennel qui est de son essence, pour le faire tomber au niveau de ces maigres orgues, qu'on nomme en Allemagne *positifs*, et qui sont dépourvus de toute espèce de valeur aux yeux d'un juge compétent.

Un grand orgue muni d'un clavier de pédales doit être traité de manière à pouvoir être mis en action dans l'étendue entière de son diapason : le compositeur et l'exécutant en tireront ainsi tout ce qu'il peut donner. Personne ne l'a su mieux faire que Jean-Sébastien Bach : non-seulement son harmonie et sa mélodie si riches étaient parfaitement appropriées à l'instrument, mais il eut encore soin de donner à la pédale une partie complétement séparée, inaugurant cette pratique dès ses premières compositions pour l'orgue. Ce fut avec le temps, toutefois, qu'il sut se rendre maître absolu de cette manière de traiter la pédale, si bien que ses chefs-d'œuvre, irréprochables en ce genre, appartiennent aussi à la période qui le vit produire tant de belles compositions pour le clavicorde. Les morceaux

1. Les orgues primitifs d'Allemagne ne portaient qu'une octave de pédales fort courtes, de manière à rendre impossible l'usage du talon. J'ai déjà dit que Bach se servait moins du talon que du bout du pied ; cette idée a été soutenue avec assez de probabilité. F. G.

qu'il écrivit pour l'orgue avant cette période, alors qu'il travaillait pour atteindre à ce but, sont répandus en assez grand nombre dans le public. Dès qu'un artiste commence en effet à jouir d'une certaine réputation, chacun est désireux de posséder quelque spécimen de ses ouvrages; mais, avant qu'il ait terminé sa carrière, la curiosité du public est ordinairement satisfaite surtout dans le cas assez rare où l'artiste s'éloigne un peu trop des idées ayant alors cours dans son milieu. Pareille chose est arrivée avec Bach; de là vient que ses œuvres les plus parfaites sont moins répandues que ses essais. Ces derniers n'ayant point été l'objet d'une édition amendée à l'aide des procédés d'une saine critique, je n'ai voulu signaler parmi ces ouvrages que ceux dont le mérite est aussi incontestable que celui des œuvres citées précédemment.

Les meilleures compositions d'orgue de J. S. Bach doivent en conséquence être divisées en trois catégories qui renferment les œuvres suivantes :

1° Grand prélude et fugue avec pédale obligée. Je ne saurais affirmer exactement quel est leur nombre[1], mais je crois qu'il n'excède point une

1. Le nombre est vingt-neuf, à savoir : six en *ut* majeur, deux en *ut* mineur, deux en *ut* dièse majeur, deux en *ré* majeur, deux en *ré* mineur, un en *mi* bémol, trois en *mi* naturel, un en *fa* majeur, un en *fa* mineur, deux en *sol*, un en sol mineur, un en *la* majeur, trois en *la* mineur, un en *si* bémol, un en *si* naturel, un avec une suite.

F. G.

douzaine : tous les renseignements que j'ai puisés aux meilleures sources ne m'ont conduit qu'à en découvrir douze. Je dois pourtant leur ajouter une passacaglia[1] pleine de science et d'originalité, et qui me semble plutôt convenir à deux clavicordes avec pédales, qu'être écrite pour l'orgue.

2° Préludes sur les mélodies de plusieurs chorals. Bach commença déjà à Arnstadt de composer ce genre de morceaux avec variations, sous le titre de *Partite diverse;* la plupart se peuvent jouer avec les mains seulement. Les morceaux que je signale ici font exception et exigent absolument la pédale obligée. Il en existe une centaine environ; je suis arrivé à en collectionner soixante-dix, mais je sais que çà et là il en existe encore un certain nombre. On ne peut rien trouver qui soit plus religieux, plus solennel et plus sublime, que ces préludes : leur nombre m'empêche de les tous mentionner ici[2]. Outre ces préludes, dont les proportions sont gran-

1. C'est la fameuse passacaglia en *ut* mineur (trois temps). L'observation de Forkel manque de justesse. J'ai entendu Haupt jouant cette passacaglia à son grand orgue de l'église paroissiale de Berlin; rien ne ressemble moins à la musique de clavicorde que ce morceau doué d'ailleurs d'un brio et d'un mouvement exceptionnels.

F. G.

2. Il existe : 1° 80 grands préludes chorals, dont 21 construits sur les chants du catéchisme; 2° 18 préludes chorals (Achtzehn Choralvorspiele) dont 16 par Bach et 2 par Altnikol, son gendre; 3° les 46 préludes faciles, conservés à la Bibliothèque de Berlin (en 1 volume).

F. G.

dioses, il en existe beaucoup d'autres plus courts et plus faciles à l'usage des jeunes organistes ; ils sont répandus en assez grand nombre en copies manuscrites.

3° Six sonates ou trios à deux claviers, avec pédale obligée. Bach les écrivit [1] pour son fils aîné Wilhelm Friedmann. C'est en les étudiant que Friedmann se préparait à devenir le grand organiste que je connus dans la suite. Il est impossible de vanter assez le mérite de ces sonates, composées alors que leur auteur, parvenu à l'âge mûr, se trouvait en pleine possession de ses moyens : on les peut considérer comme étant son chef-d'œuvre en ce genre. Voici leurs diverses tonalités selon l'ordre qu'elles occupent dans le recueil : 1° *mi* bémol ; 2° *ut* mineur ; 3° *ré* mineur ; 4° *mi* mineur ; 5° *ut* majeur ; 6° *sol* majeur. Il existe de Bach d'autres sonates pour l'orgue : elles sont dispersées dans diverses mains et doivent être comptées de même parmi ses meilleures œuvres, sans

1. En 1723. Il existe encore 4 sonates ou trios : 2 trios sur les chorals : *Allein Gott in der Höh' sei Ehr,* et *Ein feste Burg ist unser Gott* : 3 concertos pour orgue qui, selon Gerber, étaient en la possession de Kittel. Ces œuvres ont été éditées par Nœgeli, Peters et Körner, à Erfurt.

F. G.

Il existe encore 96 chorals avec basse chiffrée (1796)... 6 petites fantaisies pour orgue ; pastorale en 4 morceaux ; passacaglia ; canzone ; édités par Breitkopf et Härtel, Peters, Schlesinger, Berra, à Prague : Peters.

F. G.

qu'elles puissent néanmoins égaler celles que je viens de mentionner.

IV. — *Musique instrumentale*[1].

Il existe bien peu d'instruments pour lesquels Bach n'ait point écrit. De son temps, il était d'usage

1. A l'énumération de Forkel, il importe d'ajouter :
1° Concerto pour violon en *la* mineur, avec accompagnement.
2° Double concerto en *ré* mineur pour 2 violons, avec accompagnement.
3° Cinq duos pour 2 violons.
4° Trio en *sol* pour 2 flûtes et violoncelle.
5° Trio en *sol* pour flûte, violon et basse.
6° Trio pour violon, alto et basse, composé en collaboration avec C. P. Emm.
7° Sonate en *ut* pour flûte et basse.
8° Quatuor pour hautbois, violon, alto et violoncelle.
9° Symphonie en *ré* pour instruments : 3 trompettes, tambour, 2 hautbois, basson, 2 violons, alto et basse.
10° Ouverture en *ut* pour 2 cors, 2 violons, alto, basson et piano.
11° Ouverture en *si* mineur pour flûte, 2 violons, alto et basse.
12° Ouverture en *ré* pour trompettes, tambours, 2 hautbois, 2 violons, alto et basse.
13° Ouverture ou suite en *ut* pour 2 hautbois, basson et quatuor d'instruments à cordes.
14° Ouverture en *sol* mineur pour violon et quatuor d'instruments à corde.
15° Ouverture en *sol* majeur pour quatuor d'instruments à cordes.
16° Ouverture en *ut* majeur pour 2 hautbois, basson et quatuor d'instruments à cordes.
Elles ont été éditées chez Peters, par Dehn, conservateur de la Bibliothèque de Berlin.

F. G.

de jouer à l'église, pendant la communion, un concerto ou solo sur quelque instrument : il en composa un assez grand nombre en ce genre et les écrivit de manière à les faire servir au perfectionnement de l'artiste qui les exécutait : la plupart sont perdus. Mais, dans un autre genre, deux ouvrages d'une importance capitale sont arrivés jusqu'à nous et nous indemnisent dans une certaine mesure de la perte que je viens de signaler.

Ce sont : 1° six solos pour le violon, sans accompagnement; 2° six solos pour le violoncelle sans accompagnement. Les solos de violon ont été considérés pendant de longues années par les plus grands virtuoses sur le violon, comme étant les meilleurs morceaux pour conduire rapidement l'élève à se rendre maître de son instrument. Les solos pour le violoncelle sont à cet égard d'une égale valeur.

V. — *Musique écrite pour les voix.*

1° Cinq séries complètes de morceaux de musique sacrée, « cantates » pour tous les dimanches et jours de fête de l'année[1].

1. Les prédécesseurs de Bach à Leipzig avaient coutume de prendre au hasard les cantates et les motets qu'ils faisaient chanter dans les églises. Bach voulut procéder autrement, en exigeant que ces morceaux eussent quelque rapport avec le service ou le sermon du jour. Il avait soin de s'enquérir, auprès des pasteurs des quatre églises, du texte de leur sermon du dimanche suivant, et choisissait sa cantate en conformité. C'est là

2° Cinq compositions pour la semaine de la

l'origine de cette collection si nombreuse de cantates pour tous les dimanches et jours de fête de l'année. Sur les 380 que composa Bach, il ne nous en reste que 186 pour des jours spécifiés et 32 sans indication spéciale. La musique exprime bien complétement dans ces œuvres le caractère du texte, qui est parfois illustré par des introductions et des accompagnements d'orchestre remarquables. Je citerai, par exemple, la scène de l'apparition du Christ à ses apôtres, le soir du jour qui suivit sa résurrection; l'introduction est d'un caractère tranquille qui semble nous représenter le calme et la fraîcheur du soir pendant cette scène. Je citerai encore cette autre cantate sur le texte : « Comme la pluie et la neige tombent des cieux », où se trouve imité le bruit de la pluie. La musique imitative n'a de valeur que dans les mains d'un homme de génie. Voyez la symphonie pastorale de Beethoven, les Hébrides de Mendelssohn, la Chasse infernale dans la Fonte des balles du Freyschutz de Weber; ce sont là d'excellents spécimens de musique imitative. Bach, dans son oratorio de Noël, a écrit une sorte de symphonie pastorale représentant les Bergers veillant par une brillante nuit d'étoiles à la naissance du Christ. Hændel dans le « Samson » peint la chute de l'édifice ébranlé par la force du héros; Haydn, dans son oratorio « les Sept Paroles du Christ », peint un tremblement de terre; le même Haydn a peint le Chaos dans sa « Création. » Je ne reproche donc pas à Bach ses imitations des choses naturelles, parce qu'il était homme de génie et parfaitement incapable d'employer grossièrement de semblables moyens. Dans ce dernier genre je citerai Dussek; ce malheureux Dussek, malgré son talent, s'est permis, dans un morceau intitulé : « les malheurs de Marie-Antoinette », de finir par une glissade parcourant le piano de haut en bas, pour peindre « la chute du couteau de la guillotine! »

Ceci n'est plus de l'art. Dans quelle catégorie placerai-je certaines œuvres de clavicorde de *Buxtehude*, le même que Bach admirait sincèrement? Buxtehude écrivit des morceaux pour harpsicorde, destinés à peindre *les diverses propriétés des sept planètes!* En vérité, de pareilles énormités font trouver presque naturelles les « Fantaisies érotiques pour la main gauche » dont parle

Passion, dont une est écrite pour double chœur[1].

3° Nombre d'oratorios[2], messes[3], *Magnificat* et

M. de Lenz dans son excellent livre sur Beethoven. Mais revenons à Bach et à ses cantates.

Voici, en général, la forme de ses cantates : 1° introduction d'orchestre; 2° chœur (partie capitale de l'ouvrage); 3° récitatifs et soli; 4° choral. Bach intervertissait souvent cet ordre de succession. Le texte des cantates est tiré de l'Écriture; les expressions en sont souvent vulgaires. Tout en rendant justice à leur splendeur, certains critiques leur ont reproché (Zelter et Winterfeld entre autres) d'avoir un cachet théâtral. Il existe encore dix-huit motets de Bach. Ce fut un de ces motets : « Singet dem Herrn eim neues Lied » qui stupéfia tant Mozart lors de la visite qu'il fit à Doles, à Leipzig, en 1798.

F. G.

1. Mizler aussi, dans sa Bibliothèque de musique, en signale cinq; Schicht a possédé « la Passion d'après saint Luc. » On n'a jamais trouvé la Passion selon saint Marc; celle selon saint Jean était en la possession de Zelter. Il existait en outre une Passion selon saint Mathieu, incomplète. F. G.

2. 1° *Oratorium tempore nativitatis Christi*, en VI part.
2° *Oratorium in festa Paschali.*
3° *Oratorium in festa Ascensionis Domini.*

3. 1° Messe en *sol* à quatre voix avec simple instrumentation.

2° Messe en *la* pour quatre voix, avec basse continue, 2 flûtes, 2 violons et contre-basse (1735).

3° Grand'messe catholique en *si* mineur.

4° Grand'messe à huit voix réelles en *ut*, avec accompagnement de deux orchestres.

5° Petite messe en *fa* majeur à quatre voix (2 violons, 2 hautbois, 2 cors, basson, alto et orgue).

6° Deux messes en *sol* mineur à quatre voix (la 2e a trois trombones d'accompagnement).

7° Petite messe en *mi* mineur à quatre voix, 2 violons, 2 altos, etc.

Il existe quatre *Magnificat* et sept *Sanctus*.

Il existe 8 motets pour quatre voix : 2 motets pour cinq

Sanctus détachés, compositions pour anniversaires de naissances et fêtes de saints, cantates funèbres, sérénades, et quelques cantates italiennes.

4° Nombre de motets pour un et deux chœurs.

Tous ces ouvrages sont pour la plupart dispersés. Les séries de cantates pour toutes les fêtes de l'année ont été, après la mort de leur auteur, partagées entre ses deux fils aînés. Wilhelm Friedmann, alors organiste à Halle, en reçut la plus grande part, le poste qu'il occupait lui permettant davantage d'en faire usage. Les tristes circonstances dans lesquelles il se trouva plus tard l'obligèrent à se défaire petit à petit de ces trésors. Je ne connais point présentement de collection qui réunisse l'ensemble des autres grandes compositions vocales de Bach. Il existe encore huit ou dix motets pour double chœur, qui tous se trouvent dispersés dans différentes mains. Dans la collection de musique léguée au gymnase de Joachimsthal, à Berlin, par la princesse Amélie de Prusse[1], il existe un recueil très-important de compositions vocales de Bach : elles ne sont néanmoins pas nombreuses. J'y ai remarqué les suivantes :

voix; 7 motets pour huit voix. Dix autres motets au moins ont été perdus.

Il existe *dix-huit* morceaux (pièces de congratulation), pour anniversaires ou fêtes de princes ou de particuliers; quatre cantates funèbres, et six cantates profanes.

F. G.

1. 1723-1787.

1° Vingt et une cantates d'église. Dans une d'elles, sur le texte : *Schlage doch gewunschte Stunde*, etc., etc., le compositeur a introduit des cloches obligées ; d'où nous pouvons conclure que cette cantate ne fut point écrite dans son âge mûr, car cet emploi de cloches est d'un goût douteux.

2° Deux messes pour cinq voix (?) avec accompagnement de plusieurs instruments.

3° Une messe pour double chœur, le premier chœur accompagné par les instruments à cordes, le second par les instruments à vent.

4° Une Passion pour double chœur[1]. Le texte est de Picander.

5° Un *Sanctus* pour quatre voix, avec accompagnement d'instruments.

6° Un motet pour quatre voix : *Austiefer Noth schrey ich zu dir*, etc.

7° Un motet pour cinq voix : *Jesu, meine Freude*, etc.

8° Quatre motets pour huit voix en double chœur, à savoir :

a) *Furchte dich nicht, ich bin bei dir*, etc.
b) *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*, etc.
c) *Komm, Jesu, Komm*, etc.
d) *Singet dem Herrn ein neues Lied*, etc.

1. Voir à la fin du volume une notice sur la *Matthæus-Passion*. — Nous en avons deux éditions françaises : la 1re, celle de Schlesinger, avec les paroles de Maurice Bourges; la 2e, excellente, de Ch. Bannelier, publiée par la maison Littolf Meyer, de Brunswick. F. G.

9° Une fugue détachée pour quatre voix : « *Nimm was dein ist und gehehin,* » etc.

10° Une cantate avec récitatifs, air, duo et chœur. C'est une cantate pastorale : elle porte en tête une notice.

Sur le manuscrit de la messe pour double chœur (n° 3 ci-dessus) on lit, de la main de Kirnberger, une analyse détaillée des mérites et du grand art déployés dans cette composition.



CHAPITRE X.

CORRECTIONS FAITES PAR BACH A SES ŒUVRES.

Nous avons parlé à plusieurs reprises des soins que Bach consacra toute sa vie à perfectionner ses ouvrages. J'ai eu fréquemment l'occasion de comparer diverses versions de ses principales œuvres, transcrites à plusieurs années d'intervalle, et j'avoue avoir éprouvé autant de plaisir que d'étonnement à l'aspect des procédés qu'il employait pour corriger les passages fautifs, rendre les bons meilleurs, et ces derniers parfaits. L'instruction qu'apporte avec elle une semblable comparaison est aussi utile au connaisseur qu'à toute personne ayant le souci d'étudier son art. On doit donc souhaiter que l'édition complète des œuvres de Bach soit suivie d'un supplément contenant les variantes de ses principales compositions. Mises en regard les unes des autres, elles fourniraient un sujet d'étude fort inté-

ressant. N'est-il point naturel aussi d'agir avec les œuvres du musicien, qui est le poëte du son, comme avec celles du poëte de paroles ? Il arrive fréquemment à Bach dans ses premières œuvres de répéter plusieurs fois la même idée en termes différents, c'est-à-dire que la même modulation est reproduite avec un autre tour mélodique, tantôt à la même octave, tantôt à une octave inférieure. Parvenu à l'âge mûr, il ne pouvait supporter une semblable pauvreté : aussi retranchait-il sans pitié tous ces passages, sans se préoccuper le moins du monde du nombre et de la qualité des personnes qui possédaient le morceau et qui l'avaient approuvé.

A cet égard, j'ai deux exemples excellents à ci-er. Le premier est le prélude en *ut* majeur de la remière partie du « Clavecin bien tempéré » ; le second est le prélude en *ut dièse* majeur de la même partie de cet ouvrage. Il les a raccourcis de moitié, leur enlevant ainsi ce qu'ils avaient de superflu.

Dans d'autres morceaux, Bach se montra trop concis : sa pensée incomplétement exprimée nécessitait un développement ultérieur. L'exemple le plus remarquable que j'ai trouvé en ce genre est le prélude en *ré* mineur de la seconde partie du « Clavecin bien tempéré. » Je possède plusieurs versions de ce morceau, mais la plus ancienne ne contient ni la première transposition du thème à la basse, ni plusieurs autres passages absolument nécessaires

à la complète expression de l'idée. La seconde version contient la transposition du thème à la basse toutes les fois que celui-ci passe dans les tons les plus rapprochés du ton primitif. Les passages dont je viens de parler sont encore plus complétement exprimés, et liés avec un art plus délicat, dans la troisième version ; mais on découvre toujours quelques dessins mélodiques peu en rapport avec l'ensemble de la composition. Ces passages sont à leur tour si bien amendés dans la quatrième version que ce prélude est devenu l'un des plus beaux et des plus corrects de tout le « Clavecin bien tempéré ». Nombre de personnes trouvèrent que le morceau avait perdu de sa beauté après ces corrections successives : Bach, sans se laisser égarer par ces appréciations d'une exactitude contestable, continuait à retoucher ses ouvrages tant qu'il le jugeait lui-même convenable.

Il était d'usage, au commencement du siècle dernier, de surcharger toutes les notes écrites pour les instruments, de traits et d'agréments [1] placés tant au-dessus qu'au-dessous de ces notes, mode que nous venons d'appliquer tout récemment à la musique écrite pour les voix. Bach montra quelque condescendance pour cette habitude, si nous en ju-

1. La chose se comprend d'elle-même : les instruments à cordes, à clavier, avaient alors un son peu soutenu ; il était donc nécessaire de donner quelque durée à la note à l'aide d'un battement répété. F. G.

geons par les divers morceaux qu'il écrivit dans ce genre. Je citerai, entre autres, le prélude en *mi* mineur de la 1re partie du « Clavecin bien tempéré ». Mais son erreur fut de courte durée, et il revint bientôt à un goût plus pur, à la nature, en un mot, et il modifia ce prélude de la façon que nous voyons présentement.

Chaque période de dix ans amène de nos jours avec elle une série de formes mélodiques, qui disparaissent d'habitude avant même que ce temps soit complétement expiré. Quel soin ne doit donc point prendre de les éviter, le compositeur désirant voir ses ouvrages passer à la postérité! Bach, dans sa jeunesse, toucha sur cet écueil. Ses premières compositions pour l'orgue, ses inventions à deux parties sont dans leur forme originaire remplies de fioritures dans le goût de l'époque. Il n'a guère retouché ses compositions d'orgue, mais il a entièrement modifié ses inventions.

Le public pourra prochainement lui-même établir un parallèle entre la version primitive et les suivantes, car les éditeurs ont pris la louable résolution de supprimer la première édition contenant l'ancien texte, pour en délivrer aux souscripteurs une autre à la place. Cette dernière sera gravée sur le texte que Bach a corrigé.

Tous les amendements dont je viens de parler concernent à peu près exclusivement ces défauts de forme qui donnent à la mélodie son expression

incomplète ou diffuse, mais Bach usa de moyens de perfectionnement plus raffinés encore, et que je puis à peine décrire. Pour maintenir l'unité de style et de caractère, il se bornait souvent à changer une simple note : cette dernière, sans être déplacée au point de vue de la grammaire musicale, ne pouvait néanmoins, dans son ancien état, satisfaire entièrement le connaisseur. Bach ne fait souvent qu'ajouter ou bien altérer une seule note pour donner un aspect élégant à un passage de tournure primitivement commune. Pour savoir se décider dans un cas semblable, il est nécessaire d'unir à une longue pratique le sentiment du beau et le goût le plus délicat, qualités que Bach possédait au suprême degré. Il se les était même assimilées d'une façon tellement intime qu'aucune idée musicale ne lui pouvait désormais venir, sans posséder dans toutes ses propriétés essentielles, ou dans ses tendances, une connexion étroite avec l'ensemble de la composition. Aussi ses derniers ouvrages sont-ils d'une consistance telle qu'on les dirait composés d'un seul jet, tant est doux, facile et abondant le flot d'idées pressées qui coule tout au travers. C'est seulement sur les sommets les plus élevés de l'art que se peut réaliser cette union si intime de la mélodie et de l'harmonie. Bach jusqu'à présent a été le seul à atteindre à ces sommets.

CHAPITRE XI.

GRANDEUR DU GÉNIE DE BACH.

QUAND on voit un artiste écrire un nombre immense d'œuvres de l'espèce la plus variée, d'une originalité telle qu'elles ne ressemblent à aucune de celles produites à d'autres époques, œuvres dont le caractère général est de posséder une abondance d'idées profondes et tellement agréables que l'auditeur, connaisseur ou non, ne peut s'empêcher d'en subir le charme, il est à peine besoin de se demander si un pareil musicien était ou non un grand génie. L'imagination la plus fertile, la plus inépuisable faculté de création, un jugement épuré et d'une étonnante sagacité, un goût d'une sûreté peu commune, qui lui faisait retrancher toute note peu en rapport avec l'ensemble de la composition, une génialité sans exemple dans l'emploi des ressources les plus délicates et les plus inusitées de l'art, un talent d'exécution sans égal : telles sont les

qualités que nécessite l'action commune de toutes les puissances de l'âme, tels sont les caractères du génie, et la personne qui ne les pourra point découvrir dans Bach et dans ses œuvres ne connaît point ces dernières ou ne les connaît qu'imparfaitement. Il faut en effet s'être assimilé ces compositions pour les pouvoir apprécier, ainsi que le génie de leur auteur : cela suppose de la part de l'amateur une étude sérieuse et tenace. Il n'a que faire ici, l'esprit léger et frivole qui voltige sans cesse de fleur en fleur sans se poser jamais sur aucune.

Malgré les admirables dons que Bach avait reçus de la nature, il ne serait jamais devenu l'artiste accompli que nous connaissons, s'il n'avait appris tout d'abord à éviter beaucoup d'écueils sur lesquels nombre d'artistes aussi richement doués que lui peut-être sont accoutumés d'échouer. Je vais communiquer au lecteur quelques remarques que j'ai faites à ce sujet, et puis je terminerai cet essai par une esquisse générale des principaux caractères de ce beau génie.

Le plus grand talent, joint à l'inclination la plus décidée pour la culture d'un art déterminé, ne constitue tout d'abord dès l'origine qu'une sorte de terrain fertile sur lequel l'art dont il s'agit ne prospère qu'avec une culture et des labeurs infatigables. Le travail, ce père de tous les arts et de toutes les sciences, se montre ici d'une nécessité absolue. C'est par lui que le génie se rend maître des res-

sources mécaniques de l'art, et incite à la fois le jugement et la réflexion à prendre part à la production de l'œuvre. L'aisance avec laquelle le génie s'assimile les divers procédés relatifs à la composition musicale, en en faisant l'application à ses premières productions, le pousse fréquemment à escalader les premiers éléments de l'art sans les connaître à fond, pour s'aventurer dans d'inextricables difficultés. C'est ainsi qu'il désire prendre prématurément son essor avant que ses ailes aient poussé; mais malheur à lui s'il ne revient plus à cette période primitive où son éducation négligée doit être reprise par la base et refaite à nouveau par l'étude assidue des ouvrages des auteurs classiques qui l'ont précédé. Il est sûr de gaspiller inutilement ses forces et de n'atteindre jamais les sommets. Il est en effet certain qu'il n'y a point possibilité de progresser et de parvenir à la perfection si l'on a négligé les premiers principes : il faut avoir d'abord appris à vaincre les choses aisées pour surmonter dans la suite les difficultés ; on doit considérer enfin comme un principe établi que personne ne peut devenir grand par sa propre expérience, sans avoir auparavant profité de l'expérience d'autrui. Bach sut éviter ces écueils. Un travail opiniâtre venait chez lui en aide à son ardent génie, et le poussait à chercher des modèles autour de lui quand il ne pouvait réussir à l'aide de ses seules forces. Il s'aida tout d'abord des concer-

tos de Vivaldi; dans la suite il employa dans le même but les œuvres des compositeurs de cette époque qui écrivirent le mieux pour le clavicorde et l'orgue. Nul moyen n'est meilleur que l'étude du contre-point pour fortifier la puissance de réflexion d'un jeune compositeur. Les artistes dont je viens de parler possédaient l'art de le parfaitement traiter : leurs fugues correctement construites donnaient une preuve évidente de leur science des procédés, il était donc naturel que Bach les étudiât diligemment et les imitât pour augmenter ainsi par degrés la force de son jugement et de sa pensée : cela l'aidait à découvrir de suite les défauts de ses propres essais, et lui révélait les qualités qu'il était dans la nécessité d'acquérir pour faire d'une façon sûre de plus grands progrès dans son art.

Un deuxième écueil du génie est la louange exagérée dont on le couvre tout d'abord. Certes, je ne fais point profession de dédaigner les applaudissements du public autant que ce Grec disant à un de ses disciples qui venait d'obtenir un beau succès au théâtre : *Vous avez dû jouer fort mal, autrement le peuple ne vous aurait point applaudi ;* mais on ne saurait pourtant nier le mal que font à l'artiste les éloges outrés et souvent immérités dont on le couvre. Que dire surtout de ces louanges dont on l'accable prématurément alors qu'il n'a pu acquérir encore ni le jugement, ni une connaissance suffisante de lui-même? Le public veut

des choses à hauteur de sa taille ; le véritable artiste aspire au divin. Comment donc concilier et les applaudissements de la multitude, et ces aspirations de l'artiste vers l'idéal ? Jamais Bach ne rechercha ces applaudissements. Il pensait comme Schiller :

Kannst du nich allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk.
Mach'es weningen recht; vielen gefallen ist schlimm[1].

Comme tout vrai génie, il travaillait pour lui-même, obéissant ainsi à ses aspirations, satisfaisant son goût, choisissant ses sujets d'après son idée et ne tirant son plaisir que de son propre contentement. Les applaudissements des connaisseurs ne pouvaient lui manquer et ne lui manquèrent point. Comment une œuvre d'art pourrait-elle être produite autrement ? Mais l'artiste qui cherche à modeler ses ouvrages sur le goût d'une classe particulière d'amateurs manque de génie ou en abuse. Que s'il veut suivre aussi le goût dominant chez les masses, il aura tout au plus besoin de quelque dextérité dans sa manière de traiter les sons. Les artistes de cet acabit ressemblent fort au fabricant

1. Si vous ne pouvez plaire à tous dans votre manière d'agir et dans vos œuvres d'art, tâchez du moins de satisfaire quelques-uns : plaire à beaucoup est mauvais.

qui manufacture ses produits au gré de ses clients. Jamais Bach ne consentit à se soumettre à de semblables conditions ; il pensait que le devoir de l'artiste était de former le public et non de se laisser guider par lui. Il arrivait souvent qu'on le venait trouver pour lui demander un morceau très-facile pour le clavicorde. Il répondait alors invariablement : « Je verrai ce que je puis faire ». Il choisissait alors pour l'ordinaire un thème facile ; mais, en le travaillant, il avait tant de choses à dire à ce sujet que le morceau se faisait fort difficile. Venait-on s'en plaindre, il se mettait à rire et disait : « Travaillez-le seulement avec diligence, et cela marchera très-bien : vous avez à chacune de vos deux mains cinq doigts aussi bons que ceux que je possède. » La conception réelle de l'art, et non le pur caprice, le faisait penser et parler ainsi.

Cette conception si vraie de l'art le conduisit au grand et au sublime : nous lui devons des transports irrésistibles dans les hautes sphères de l'idéal, au lieu de ces jouissances agréables et passagères que procurent les œuvres ordinaires : ces dernières nous surprennent un moment, tandis que l'effet des autres est puissant et durable ; plus nous les entendons souvent, plus nous nous familiarisons avec elles. Après les avoir considérées mille fois, nous trouvons toujours à étudier en elles quelque chose de nouveau qui nous étonne et nous surprend, tant est considérable le trésor d'idées qu'elles recèlent.

Celui-là même qui n'est point connaisseur et ne sait guère que son alphabet musical ne peut réprimer son admiration quand il peut exécuter ces morceaux et leur ouvrir sans préjugé son oreille et son cœur. C'est encore à cette conception si vraie de l'art, que Bach doit d'unir à son style grandiose et magistral, une élégance raffinée, la plus grande précision dans la constitution des parties séparées, qualités qui sembleraient être l'accessoire dans des compositions comme celles dont nous parlons, dont l'unique objet n'est point l'agréable. C'était en effet une idée parfaitement arrêtée chez lui, qu'un ensemble ne pouvait être parfait s'il manquait quelque chose à la précision des parties séparées. Enfin, s'il lui arrivait, malgré sa passion du beau et du sublime, de composer et d'exécuter parfois des choses gaies et plaisantes, sa gaieté et sa plaisanterie étaient celles d'un sage.

Ce fut donc seulement en unissant un travail infatigable au plus étonnant génie, que Jean-Sébastien Bach se mit à même d'étendre les bornes de son art, quelle que fût la branche de cet art qu'il voulût choisir comme objet de ses études. Ses successeurs n'ont point été capables de conserver à ce domaine toute son étendue. Si Bach l'a pu faire, s'il a pu produire des œuvres nombreuses d'une beauté achevée et qui demeureront un impérissable modèle d'art, je répète qu'il le doit autant à son travail qu'à son génie.

Et cet homme, le plus grand orateur et le plus grand poëte musical des temps passés et futurs, cet homme est un Allemand ! Que l'Allemagne soit fière de lui ! Oui, qu'elle en soit fière, mais aussi u'elle s'en montre digne !

FIN DE L'ESSAI DE FORKEL.



NOTICE

SUR LA

MATTHÆUS-PASSION

MIZLER affirme, comme Forkel, que Bach écrivit cinq Passions; sur ce nombre trois sont perdues. Ces *Passions Spielen*, comme on les appelait, étaient alors dans les mœurs de l'Allemagne; la coutume en existe même encore en Bavière[1]. Le choral jouait un rôle

1. Dans l'Oberammergau, au sud de la Bavière, les paysans jouent la *Passion* tous les dix ans. Près de l'endroit où je passe les hivers, j'eus encore l'occasion, il y a quelques années, de voir une représentation de ce genre (dans la principauté de Monaco). Rien n'est moins édifiant. Ces scènes hideuses me rappelèrent celles du célèbre livre *Til Ulenspiegel* (Strasbourg, Grieninger 1519), chap. XIII, où des paysans, un curé et sa servante, sont représentés se prenant aux cheveux en jouant le mystère de la Résurrection de Jésus. La servante, qui tient le rôle de

considérable dans ces cérémonies. Des deux Passions de Bach qui nous restent, la moins bonne est la Passion selon saint Jean. Les paroles de cette dernière ressemblent à celles que Brœcke de Hambourg envoya à Hændel. Elle commençait autrefois avec le choral : *O Mensch beweine deine Sünden gross* que Bach a placé à la fin de la première partie de la Passion selon saint Matthieu. Cette dernière est beaucoup plus belle[1]. Les paroles sont tirées des chapitres XXVI et XXVII de l'Évangile selon saint

l'ange dans le tombeau, demandant : « Quem quæritis ? » le paysan, qui représente la première Marie, lui répond : « Nous cherchons une vieille concubine du curé, qui est borgne ». La servante irritée frappe l'insolent paysan, lequel riposte vigoureusement ; le curé, chargé du rôle de Jésus, vient naturellement au secours de sa servante ; les autres paysans, ne pouvant laisser accabler un des leurs, se mettent de la partie, la mêlée devient générale, enfin la dégringolade des acteurs dans le tombeau couronne dignement cette scène grotesque. Le livre *Til Ulenspiegel* a été écrit avant la Réforme en bas allemand (plattdeutsch), vers 1483. — Les représentations de la *Passion de Jésus* succédèrent en France aux orgies de la *Fête des Fous*. Les acteurs portaient le titre de « Confrères de la Passion ». Cette confrérie, fondée à Paris, rue Saint-Denis, en l'église de la Trinité, avait reçu en 1402, du roi Charles VI, des lettres patentes l'autorisant à jouer en public, mais un arrêt du parlement de Paris, du 17 novembre 1548, interdit définitivement la représentation des mystères sacrés, sage mesure destinée à éviter plus d'un honteux scandale.

A Rome, vers 1280 environ, existait une confrérie analogue, la *Compagnia del Confalone*, qui avait choisi le Colisée pour y donner ses représentations.

1. Elle fut exécutée pour la première fois le vendredi saint 1729, à l'église Saint-Thomas de Leipzig, avec l'aide des deux organistes de l'église et des élèves de la *Thomas-*

Matthieu. Le texte des chorals et des versets est d'Henrici (C. F.) (1700-1764), vulgairement nommé Picander. Le texte de l'Évangile est parsemé de réflexions faites par l'Église chrétienne idéale par la bouche de deux chœurs : 1° les Sionites, 2° les Fidèles (désignations de Picander). Leur rôle ressemble beaucoup à celui du chœur dans la tragédie grecque ; malheureusement rien n'est moins poétique que les paroles de Picander. Que dire de la musique de cette œuvre gigantesque ? L'harmonie parfaite dans laquelle se fondent les nombreuses et indépendantes parties du chant, le caractère dramatique des récitatifs et des airs, la beauté et la liberté des accompagnements, tout ici est d'un art merveilleux. La partie instrumentale est écrite pour deux orgues et double orchestre, comprenant les instruments à cordes ordinaires et les flûtes et hautbois. Les cuivres et les timbales n'y sont point employés. Les paroles prononcées par les différents acteurs du drame sacré, y compris l'évangéliste qui raconte l'histoire, sont présentées sous la forme de récitatifs. Voici à cet égard quelques mots de Zelter[1] (préface du livret fourni lors de la première

schüle. Elle fut reprise à Berlin, le 11 mars 1829, par la *Sing-Akademie*, sous les auspices de Mendelssohn ; à Leipzig, le 4 avril 1841, sous la direction de Mendelssohn ; à Vienne, le 15 avril 1862, et récemment à Paris.

1. (11 décembre 1758 — 15 mai 1832). *Zelter*, fils de maçon, fut maçon lui-même dans sa jeunesse. Nommé en 1809 professeur de musique à l'Académie des beaux-arts

exécution de la Passion à Berlin) : « L'orchestre, dit-il, est divisé en deux chœurs; les Sionites et les Fidèles: ces derniers sont dispersés, les Sionites sont assemblés pour assister aux souffrances du juste, et invitent leurs frères dans la foi à se joindre à eux. Dans l'intervalle de temps qui sépare le chant d'un chœur du suivant, on entend le choral si célèbre dont les paroles contiennent le mystère de la Rédemption : *O Lamm Gottes unschuldig*. Alors seulement la solennité commence. Le récit de saint Matthieu est textuellement reproduit ; les

de Berlin, il fonda dans cette ville la société lyrique *Liedertafel* « table de chant », usage renouvelé du XVII[e] siècle, par lequel des amateurs se réunissaient à dîner pour exécuter ensuite des chants en parties. La correspondance qu'il entretint avec Gœthe, son ami intime, a été recueillie par *Riemer*, conseiller et bibliothécaire du grand-duc de Saxe-Weimar, et publiée de 1833 à 1836 à Berlin, en 6 vol. in-8°. Des sociétés dans le genre de la *Liedertafel* existent présentement dans nombre de villes d'Allemagne. Elles ressemblent assez aux sociétés des *Glees* et des *Catches* de l'Angleterre. — *Bettina d'Arnim*, dans sa correspondance avec Gœthe, parle à diverses reprises de Zelter. Ainsi, par exemple, dans une lettre datée du 4 novembre 1810, on lit, au *post-scriptum* : « Zelter me carillonne et me bourdonne tes chansons comme une cloche que ferait sonner un sacristain paresseux. Ça fait bien *bim*, mais le *bam* est toujours en retard... Cher ami! celui qui t'aime comme moi te chante dans le plus profond de son cœur; mais un homme comme Zelter, qui a des os si larges et un gilet si long, ne saurait le faire. »

Dans une lettre écrite à une date plus récente, Bettina trace un portrait peu flatté de Zelter : « Zelter vient quelquefois chez nous, dit-elle, je cherche à définir ce qu'il est. Il n'est pas policé, il a tort et raison. Il prétend t'aimer; il voudrait servir le monde entier et se

personnages de l'Évangile parlent chacun selon son caractère; le chœur intervient de temps en temps et prend ainsi part à la cérémonie. Le chœur du peuple (*Turba*) représente la Loi et la foule révolutionnaire, intolérante, fanatique et cruelle, tandis que les hommes de paix et d'amour, les disciples de Jésus et leur suite, sont semés çà et là dans les groupes de la populace. Étant en minorité, ils ne peuvent s'enhardir à dominer alors qu'ils voient que tout est perdu, mais ils restent fidèles et suivent leur Seigneur jusqu'à son tombeau, confiants comme ils le sont dans le triomphe de leur foi. »

plaint de ce qu'il ne veuille pas être servi, et que lui, Zelter, soit obligé de garder toute sa sagesse pour lui. Il s'est choisi un point de vue d'où il abaisse ses regards sur ce pauvre univers. Quant au monde, peu lui importe que Zelter soit perché sur le faîte avec les grues et qu'il le contemple s'agiter. A la *Liedertafel* il est César et se réjouit de ses victoires ; à l'Académie musicale, il est Napoléon, il épouvante tous ses musiciens par sa parole puissante, et ses troupes vont avec confiance à travers plaines et taillis ; par bonheur qu'on y chante, mais qu'on n'y sabre et n'y pointe pas. Son garde du corps, la basse, est enrhumée. Dans le monde, dans la société, en voyage, il est Gœthe, et un Gœthe très-humain, plein de bienveillance ; il marche, il s'arrête, jette un mot bref, hoche amicalement de la tête aux choses insignifiantes, met les mains derrière son dos ; tout cela va bien, mais quelquefois il crache de tout son cœur, et toujours à côté ; alors l'illusion s'en va au diable. »

Gœthe, dans la sérénité de son intelligence, écoutait avec indulgence ces propos de Bettina. Pourtant il lui répondit, le 11 janvier 1811 : « Je suis content de savoir que tu te trouves quelquefois avec Zelter et *j'espère que tu finiras par mieux le comprendre, cela me ferait grand plaisir.* » Voir *Gœthe et Bettina*, 2 vol. in-8°, traduction de Seb. Albin, ff. 158 et 159 du 2e volume.

Les chœurs sont la plus belle partie de l'œuvre : celui qui commence l'œuvre et le *Schlusschor* sont d'admirables chefs-d'œuvre. Je ne puis oublier le plus imposant de tous, celui qui occupe le numéro 33 de la partition : *Sind Blitze und Donner in Wolken verschwunden*, dont la sublime grandeur étonnait Oulibicheff, le célèbre partisan de Mozart. Ce chœur fut bissé lors de la première exécution de la Passion à Vienne le vendredi saint 15 avril 1862. Les mélodies de l'œuvre entière sont à la fois fraîches et mélancoliques. Je citerai l'air pour contralto avec accompagnement de violon solo : *Erbarme dich mein Gott*, « Épargne-moi, mon Dieu », et celui-ci encore : *Buss und Reu*, « Le remords ronge mon cœur coupable » ; il me semble impossible de dépasser l'expression pathétique de ce dernier. Jamais Gluck n'a fait pleurer un chœur comme Bach dans celui qui termine sa partition. Comment imaginer une touche plus sobre et plus judicieuse que la sienne dans le récitatif? Au lieu de suivre la routine de nos compositeurs modernes d'oratorios [1], qui poussent presque tous au dramatique, Bach passait rapidement sur certains inci-

1. Cette observation ne s'applique point à quelques-uns de nos consciencieux compositeurs en ce genre; malheureusement ces derniers ne sont point souvent les plus célèbres. Sans parler de M. Massenet et autres dont l'habileté est incontestée, je dois dire que j'ai été frappé à la lecture d'un bon ouvrage, *Ruth* (par M. Alexis Rostan), de la sincérité dans l'expression et de la religiosité touchante déployées par le compositeur. Ces qualités fécondées par le

dents qui lui auraient fourni de très-beaux effets, la mort de Judas par exemple.

Le double orchestre est employé pour les doubles chœurs, et l'orchestre simple pour les simples chœurs et les *airs*. Parmi ceux-ci on en rencontre plusieurs avec accompagnement d'un instrument déterminé. Les paroles du Christ ne comportent qu'un simple quatuor d'accompagnement, mais dans ce cas les instruments font entendre des accords pris dans les hautes parties du diapason : le Sauveur apparaît ainsi comme entouré d'un halo de gloire. Un des traits caractéristiques de la religion luthérienne et de l'influence des traditions du grand Réformateur sur l'esprit de Bach consiste dans la physionomie donnée dans l'œuvre au personnage de Jésus-Christ. Il n'est point douteux que dans la religion romaine le caractère du Christ serait empreint de plus de douceur et de sentimentalité.

Dans l'air (nº 26) *Ich will bei meinem Jesu wachen*, l'accompagnement de hautbois obligé produit le plus heureux effet. Que dirai-je encore de cet admirable récitatif *Ach Golgatha* avec ses

travail font les bons musiciens, car « la bonne foi dans les arts peut seule faire produire », comme l'a justement écrit Stendhal. Où sont présentement, par exemple, les compositions orchestrales et autres de l'artificieux et suffisant F. Kalkbrenner, le même qui osait inviter charitablement Chopin à suivre le cours de sa classe de clavier ?

pizzicati de violoncelle et ses deux hautbois *da caccia*[1] reproduisant à la tierce et à la sixte un dessin monotone qui semble être un gémissement ? On peut justement reprocher au texte de Picander une certaine trivialité dans quelques détails : il ne faut pourtant point être trop sévère à cet égard, et c'est avec justice que *Bôhm*, dans son livre *Das Oratorium,* et plusieurs autres érudits experts en ces matières ont prétendu que, malgré toute l'affectation de l'ensemble du livret, le texte de Picander est encore bien plus dans l'esprit de l'Évangile primitif que toutes les élucubrations des auteurs modernes sur le même sujet. J'ai dit dans le cours de ce livre que la *Matthæus-Passion* avait été reprise en 1829, sous la direction de Zelter, par la *Sing-Akademie* de Berlin : la même société l'a fréquemment chantée depuis. L'atmosphère religieuse qu'elle fait peser sur notre âme est telle, que Berlioz, sortant d'une des séances de la Sing-Akademie[2] où cette Pas-

1. Les partitions de Bach, ses cantates surtout, sont souvent accompagnées d'instruments tombés en désuétude, comme par exemple : la viola di gamba, violino et violoncello piccolo ; le hautbois da caccia ; le hautbois d'amour ; la taille (hautbois ténor) ; le luth, le sordun, etc... Quant aux effets d'instrumentation que l'instinct de Bach lui faisait découvrir, ainsi que certains accompagnements avec instruments employés isolément, il est juste de rappeler les admirables tentatives faites en ce genre par *Keyser* de Hambourg ; il n'est même point prouvé que Bach n'ait point puisé dans les belles œuvres de ce dernier certains éléments à l'aide desquels il traduisit ses inspirations personnelles.

2. La *Sing-Akademie* de Berlin fut fondée par Fasch, en 1791, et dirigée après lui par Zelter et Rungenhagen. A la

sion fut exécutée, ne put s'empêcher de dire : « qu'il venait bien plutôt d'assister à un service religieux

mort de ce dernier la direction en fut confiée à *Édouard Grell* (1852).

La *Sing-Akademie* tient ses séances hebdomadaires dans un local situé près du ministère des Finances; l'édifice, de style corinthien, a été construit de 1825 à 1826 par Ottmer.

J'eus le plaisir, en 1872, d'assister à l'une des répétitions de cette société qui se compose d'environ quatre-vingts chanteurs, à savoir : vingt-quatre *soprani*, vingt *alti*, seize *ténors* et seize *basses*. — *Blummer* tenait le piano d'accompagnement. J'entendis trois motets de Bach et une composition sacrée de Reichardt. Les voix que j'admirais davantage furent les basses, qui donnaient le contre-ré avec une profondeur et une franchise de timbre étonnantes. L'ordre et la discipline de cette institution ne sauraient trop être recommandés aux fondateurs de sociétés chorales. Chaque choriste, en entrant dans l'orchestre, va d'abord saluer le chef des chœurs, ensuite le pianiste accompagnateur, puis il se dirige en silence vers sa chaise, sur laquelle il trouve ses partitions de chant disposées selon l'ordre du programme. Pendant l'exécution des morceaux, on n'entend dans la salle aucun bruit de conversation, et les auditeurs en retard ont toujours soin de gagner, avec beaucoup de précaution, les siéges les plus rapprochés de la porte d'entrée.

Le chœur se tient debout quand il chante, mais lorsqu'un groupe de voix se tait pendant plusieurs mesures, les chanteurs s'asseyent pour se lever ensuite en masse, avec une précision militaire, sur le coup d'œil du chef des chœurs, quand il est temps d'attaquer leur partie. Cette régularité dans les mouvements a probablement sa source dans l'éducation prussienne. Les chœurs de la *Sing-Akademie* ont des solistes fort habiles, à en juger par l'aisance avec laquelle ils déchiffrent à première vue les chants de Bach, dont les intonations sont parfois si difficiles ; il est juste d'ajouter que, conformément à l'éducation donnée à l'enfance dans l'Allemagne du Nord, tous ces choristes jouent avec une habileté remarquable un instrument qu'on leur a fait apprendre dès le bas âge. Il m'est arrivé d'entendre fréquemment des musiciens bien pensants railler

qu'à un concert ». J'ai signalé plus haut[1] le rôle important que joue le choral dans toutes les cérémonies de la religion luthérienne : nous ne comptons pas moins de quinze chants de ce genre dans la Matthæus-Passion, et parmi ceux-ci le célèbre cantique emprunté à Hassler : « O Haupt voll Blutt » (nº 63), qui est reproduit cinq fois avec variations dans les parties inférieures. Sur cette œuvre comme sur les autres, Bach écrivit les initiales S. D. G., *Soli Deo Gloria*; pieuse apostille qui reproduit sous une autre forme les sentiments de foi vive répandus dans cet ouvrage, sentiments qui en font un impérissable chef-d'œuvre.

F. G.

la discipline prussienne, « plutôt faite », disaient-ils, « pour des brutes que pour des hommes ». En cela ils oubliaient l'auguste exemple donné par le pape saint Grégoire, dont on conserve présentement encore *le fouet dont il menaçait ses clercs*, « flagellum quo pueris minabatur ». (*Vit. sancti Gregor. pap.*, a J. Diacono C. b., tom. II). C'était là, de toutes manières, une rude discipline.

1. « Aperçu sommaire de l'état de la musique en Allemagne aux XVIe et XVIIe siècles. »



ÉRECTION

DU MONUMENT DE BACH

A LEIPZIG.

EN 1840, Mendelssohn commença de réaliser le projet qu'il avait formé d'élever à Bach un monument dans ce Leipzig que le vieux Cantor avait jadis rempli des manifestations de son activité. Le 6 août de cette même année, il donna un concert à la Thomas-Kirche, à six heures du soir. Ce fut un pur concert d'orgue, dont il fit seul tous les frais : fugue en *mi* bémol; fantaisie sur le choral *Pare-toi, ô chère âme!* prélude et fugue en *la* mineur; la célèbre passacaglia en *ut* mineur avec ses 21 variations; la pastorella et la toccata en *la* mineur, tel fut le programme. La séance se termina

par une fantaisie sur le choral *O tête sacrée, maintenant blessée*. Le produit du concert fut versé dans la caisse destinée à recevoir les fonds pour le monument. Mendelssohn écrivit plusieurs fois à cette même intention dans les gazettes de Leipzig.

Aux mois de février et de mars 1841, il étudia avec un chœur nombreux d'amateurs la «Matthæus-Passion» de Bach; entreprise gigantesque, même en tenant compte des ressources que lui offraient les dilettantes de Leipzig. Mendelssohn montra une patience admirable pendant les répétitions. Le premier double chœur et ses interrogations étrangement semées partirent à la première répétition avec si peu d'ensemble, et l'effet en était si bizarre, que Mendelssohn ne pouvait s'empêcher d'éclater de rire malgré la gravité du sujet. Cela ne l'empêchait point d'insister et de faire répéter le morceau jusqu'à ce qu'il sortît nettement au point de vue des intonations et de la mesure. C'est alors seulement qu'il indiquait le caractère de chaque passage et la manière dont il les fallait chanter. Il surveilla surtout l'exécution des chorals, faisant étudier les uns avec la plus grande délicatesse d'expression et les autres *pianissimo*. L'exécution publique de cet oratorio eut lieu le dimanche des Rameaux, 4 avril 1841, à la Thomas-Kirche, au bénéfice de la fondation du monument de Bach. C'était la première fois depuis 1729 qu'on entendait ce chef-d'œuvre à Leipzig.

Enfin le 23 avril 1843 eut lieu le dernier concert donné dans ce but : Mendelssohn en avait composé lui-même le programme ainsi qu'il suit :

1° Suite pour orchestre complet : ouverture, arioso, gavotte, trio et final, bourrée et gigue ; 2° motet en double chœur *a capella* : « Je ne vous veux point quitter avant que vous ne m'ayez béni » ; 3° concerto pour clavecin avec accompagnement d'orchestre (joué par Mendelssohn); 4° l'air de la Passion, avec hautbois obligé : *Ich bin bei meinem Jesu wachen*, chanté par Schmidt ; 5° fantaisie sur un thème de Bach, exécutée par Mendelssohn ; 6° cantate pour l'élection des conseillers de ville de Leipzig (composée en 1723); 7° prélude pour le violon, joué par David ; 8° *Sanctus* de la messe en *si* mineur, pour chœur et orchestre. Mendelssohn conduisit le tout. Après le concert on enleva le voile qui couvrait le monument. Cette cérémonie fut ouverte et terminée par un chant de Bach.

Le dernier fut exécuté par les élèves de l'école Saint-Thomas ; c'était le célèbre motet de Bach : *Singet dem Herrn ein neues Lied*, « Chantons au Seigneur un nouveau chant ». Chose piquante, un petit-fils de Bach assistait à la cérémonie, *Wilhelm Friedrich Ernst* (1759-1845), fils de Jean-Christoph Frédéric (de Bückeburg), le dixième fils de Jean-Sébastien. Il était venu dans ce but à Leipzig avec sa femme et ses deux filles : il avait alors 83 ans et vivait à Berlin.

Le monument consiste en une sorte de baldaquin richement ornementé, supporté par d'élégantes colonnes et surmonté du buste du grand compositeur, dessiné par Bendemann de Dresde, et exécuté par le statuaire Krauer de Leipzig. Ce dernier a édité un buste du compositeur, de 18 pouces de hauteur, qui passe pour une bonne œuvre d'art. Tous ces honneurs posthumes prouvent que la justice, « bien que boiteuse », finit toujours par arriver.

F. G.



TABLE DES MATIÈRES.

